

# MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR NEUE MUSIK

DEZEMBER 12 / 1961

---

DER MELOSVERLAG MAINZ



# MELOS

## ZEITSCHRIFT FÜR NEUE MUSIK

Unter Mitwirkung von Dr. Gerth-Wolfgang Baruch herausgegeben von Dr. Dr. h. c. Heinrich Strobel

Erscheint Mitte jeden Monats. Preis: jährlich (12 Hefte) 18,- DM, halbjährlich 9,25 DM, vierteljährlich 4,80 DM zuzüglich Porto und Versandkosten. Einzelheft 1,80 DM. Im Falle höherer Gewalt keine Ersatzansprüche. — *Erscheinungsweise*: monatlich je ein Heft, im Sommer gelegentlich Doppelhefte. — *Anschrift* der Schriftleitung für Sendungen, Besprechungsstücke usw.: MELOS-Verlag, Mainz, Weihergarten 12, Telefon 2 43 43. Manuskripte, Noten und Bücher werden nur zurückgesandt, wenn Rückporto beiliegt. — *Abdruck* der Beiträge nur mit Genehmigung des Verlages. — Druck: Mainzer Verlagsanstalt KG., Mainz.

### INHALT DES ZWÖLFTEN HEFTES

|  |     |
|--|-----|
| <i>Igor Strawinsky</i> : Gespräche mit Robert Craft . . . . .  | 385 |
| <i>Blick in ausländische Musikzeitschriften</i> . . . . .  | 404 |
| <i>Melos berichtet</i> . . . . .   | 405 |
| Donaueschingen ist immer noch eine Reise wert / Ronnefelds „Ameise“<br>kann Koloraturen singen / Polnische Komponisten im Sendesaal des<br>Westdeutschen Rundfunks / Neue Kammermusik von Jürg Baur / In<br>der Kölner Neodadaisten-Zentrale / Bielefelder Musikverein findet<br>Anschluß an die moderne Musik   |     |
| <i>Berichte aus dem Ausland</i> . . . . .  | 416 |
| Woche mit zeitgenössischer Musik in Mexiko / Junger norwegischer<br>Komponist erhält den Bergen Festspielpreis   |     |
| <i>Moderne Musik auf Schallplatten</i> . . . . .   | 417 |
| <i>Notizen</i> . . . . .   | 418 |
| <i>Bilder</i> . . . . .  |     |
| Igor Strawinsky ( <i>Ramme</i> ) / Waslaw Nijinsky als „Petruschka“ bei der Uraufführung<br>des Balletts / Diaghilew, Strawinsky, Prokofieff, Massine und Nathalie Gontscharowa<br>( <i>Zeichnung von Michel Larionow</i> ) / Matisse, Massine und „Die Nachtigall“ /<br>Strawinsky, Fokine und Tamara Karsawina während einer Probe zum „Feuervogel“ /<br>Pierre Boulez: „Structures II“ (2 Seiten aus dem Autograph) / György Ligeti —<br>Pierre Boulez probt seine „Structures II“ — Roman Haubenstock-Ramati und Hans<br>Rosbaud — Bläserquintett des Südwestfunks — Gunther Schuller mit Hans Rosbaud —<br>Cathy Berberian und Luciano Berio — Jacques Guyonnet mit Pierre Boulez — Yvonne<br>Loriod (8 Fotos <i>Donaueschinger Musiktage: Baruch</i> ) / Peter Ronnefeld: „Die Ameise“<br>(2 Szenenfotos: Heft) / Kölner Theater am Dom: „Originale — musikalisches Theater“<br>(Fischer) / Arne Nordheim ( <i>dpa</i> ) |     |

Einbanddecken (Leinen) für 1961 liegen vor; Bezugspreis 4,50 DM.

*Anzeigen*: laut Preisliste Nr. 3 vom 1. o. 1961: 1/16 Seite = 25,- DM, 1/4 Seite = 36,- DM. Beilagen möglich. Verbilligte Gelegenheitsanzeigen laut Tarif. — *Zahlungen*: auf Postscheckkonto Stuttgart 310 38, auf Konto Nr. 155 10 bei der Commerzbank AG in Mainz oder durch Postanweisung an den MELOS-Verlag. — *Bezug*: durch jede Musikalien- oder Buchhandlung oder direkt vom MELOS-Verlag. — *Bezugsbedingungen im Ausland*: USA: 1 Jahresabonnement = 12 Hefte \$ 5.15 (einschl. Porto); Großbritannien: 1 Jahresabonnement = 12 Hefte £ 1.16.4 (einschl. Porto). Bestellungen an den MELOS-Verlag, Mainz, Weihergarten 12.



## Gespräche mit Robert Craft

Igor Strawinsky

*Die englische Originalausgabe von Strawinskys Gesprächen, auf deutsch teilweise auch im MELOS schon veröffentlicht, umfaßt zwei Bände: „Conversations with Igor Strawinsky“ und „Memories and Commentaries“ (Verlag Faber & Faber, London). Die einbändige deutsche Ausgabe ist kürzlich im Atlantis Verlag, Zürich (B. Schott's Söhne, Mainz), erschienen. Mit freundlicher Genehmigung des Herausgebers bringen wir die wichtigsten der unseren Lesern noch unbekannten Dialoge.*

### DIAGHILEW UND SEINE TÄNZER

*Erinnern Sie sich an Ihren ersten Besuch einer Ballettvorstellung?*

Ich war sieben oder acht Jahre alt, als man mich in eine Aufführung von *Dornröschen* (Tschai-kowsky) mitnahm. Ich weiß jetzt auch wieder, daß ich älter war, als ich *Ein Leben für den Zaren* sah, meine frühere Angabe war also nicht genau. Ich war begeistert von dem Ballett, aber ich war auch darauf vorbereitet, denn Ballett gehörte nun einmal zu unserer Kultur und war mir seit frühester Kindheit ein Begriff. So war ich bereits in der Lage, die einzelnen Stellungen und Schritte zu identifizieren, und ich kannte die Handlung und die Musik schon lange vorher. Überdies war Petipa, der Choreograph, ein Freund meines Vaters, und ich hatte ihn schon einige Male gesehen. Von der Aufführung selbst sind mir indessen nur die musikalischen Eindrücke haften geblieben, und vielleicht sind auch dies in Wirklichkeit nur die Eindrücke, die meine Eltern von meinen Eindrücken hatten, so wie sie es mir später erzählten. Ich entsinne mich aber, daß ich begeistert war von den Tänzen und auch mit aller Kraft applaudierte. Wenn ich mich an jenen Abend vor 70 Jahren zurückversetzen könnte, würde ich es nur tun, um meine Neugier hinsichtlich der damals verwendeten Tempi zu befriedigen; denn es hat mich stets wundergenommen, wie man das Tempo zu ändern Zeiten nahm.

Mit dem Größerwerden wurde ich gewahr, daß das Ballett im Begriff war zu versteinern und daß es faktisch schon reichlich steif und konventionell geworden war. Ich vermochte mir nicht vorzustellen, daß es für die Musik irgendwelche Bedeutung erlangen könnte, und ich hätte es nicht geglaubt, wenn mir jemand die Geburt einer neuen künstlerischen Entwicklung durch dieses Medium vorausgesagt hätte. Aber hätte sich diese Entwicklung ereignet ohne Diaghilew? Ich glaube nicht.



*Welche Ballettänzerin haben Sie in Ihrer Studienzeit am meisten bewundert?*

Anna Pawlowa. Sie gehörte indessen nie zu Diaghilews Truppe, obwohl Diaghilew viel daran gelegen war, sie dafür zu gewinnen. Ich besuchte sie im Dezember 1909 in ihrer Wohnung in St. Petersburg. Diaghilew hatte sie gebeten, mich zu einer Gesellschaft einzuladen, in der Hoffnung, daß die Begegnung mit mir sie dazu bewegen könnte, die Rolle des *Feuervogels* zu übernehmen. Ich weiß noch, daß an dem Abend auch Benois und Fokine da waren und daß viel Champagner getrunken wurde. Aber was immer Pawlowa über mich gedacht haben mag, im *Feuervogel* hat sie nicht getanzt. Ich vermute, daß sie absagte, weil sie meine Stücke *Scherzo Fantastique* und *Feu d'artifice* scheußlich dekadent fand. („Dekadent“ und „modern“ waren damals auswechselbare Begriffe, währenddem heute „dekadent“ oft für „nicht modern genug“ verwendet wird.)

Form und Ausdruck waren bei der Pawlowa stets hinreißend schön, aber der Tanz selbst war immer der gleiche und ohne schöpferische Momente. Und so konnte ich auch keinerlei Unterschied an ihrer Art zu tanzen wahrnehmen, vom erstenmal in St. Petersburg um 1905/06 bis in die dreißiger Jahre, als ich sie zum letztenmal in Paris sah. Pawlowa war eine echte Künstlerin, aber ihre Kunst gehörte zu einer anderen Welt als die des Diaghilew-Balletts.

*Von wem lernten Sie am meisten über die Technik des Tanzes?*

Von Maestro Cecchetti, dem Rängältesten der Truppe – er hatte das letzte Wort über jeden Schritt in jedem Ballett, das wir machten. Jedermann, von Nijinsky bis zu den Lehrlingen, verehrte ihn. Er war ein sehr gemütlicher Mensch, und wir waren schon in St. Petersburg gute Freunde geworden. Seine Kenntnisse beschränkten sich zwar auf das klassische Ballett, und er war deshalb ganz gegen die allgemeine Richtung, die wir eingeschlagen hatten, aber Diaghilew benötigte ihn gerade wegen seiner akademischen Zuverlässigkeit, nicht wegen seiner Ideen zur Ästhetik. Er blieb das Tanz-Gewissen der Truppe während ihrer ganzen Existenz. Es gab auch eine Signora Cecchetti, auch sie war Tänzerin, und sie war genau wie ihr Gatte. Diaghilew nannte sie den „Cecchetti im Unterrock“. Ich sah sie einmal in einer Krinoline tanzen mit einem großen Schiff aus *papier mâché* auf dem Kopf. Sie können sich mein Entzücken denken, als Cecchetti sich bereit erklärte, den Magier in *Petruschka* zu tanzen – er brauchte sich dazu nicht einmal einen falschen Bart anzukleben!

*Was haben Sie für Erinnerungen an Fokines Choreographie beim ersten Feuervogel und dem ersten Petruschka?*

In beiden Balletten wollten mir die Tänze nicht recht gefallen. Die Tänzerinnen im *Feuervogel*, die Prinzessinnen, waren unerträglich süß, die Tänzer dagegen das Nonplusultra roher Männlichkeit in der Kastchei-Szene saßen sie am Boden und warfen die Beine in einer idiotischen Weise von sich. Ich ziehe die Choreographie, die Balanchine 1945 für die *Feuervogel*-Suite machte, dem ganzen Fokine-Ballett vor (und übrigens ist auch die Musik besser; denn die ursprüngliche ungekürzte Bal-

lettmusik ist zu lang und zu ungleich in der Qualität).

Auch *Petruschka* war nicht so, wie ich es mir vorstellte, aber ich habe den Verdacht, daß diesmal die Schuld eher bei Diaghilew als bei Fokine lag. Ich hatte mir den Scharlatan als eine E. T. A.-Hoffmann-Figur vorgestellt, in einem enganliegenden blauen Frack mit goldenen Sternen, und nicht wie einen russischen Metropoliten. Auch die Flötenmusik soll eher an Weber oder Hoffmann als an die russischen „Fünf“ erinnern. Und den Mohr hatte ich mir als eine Karikatur à la Wilhelm Busch gedacht und nicht als den rein mechanischen Hampelmann, wie er meist dargestellt wird. Eine andere meiner Ideen: *Petruschka* sollte die Tänze des vierten Bildes (die Kutscher, die Kinderfrauen usw.) durch ein Loch in seiner Zelle beobachten, und wir, die Zuschauer, sollten sie ebenfalls aus der Sicht seiner Zelle erleben. Ich habe das die ganze Bühne einnehmende Karussell an dieser Stelle der Handlung nie gemocht. Und im wichtigsten Augenblick der Geschichte war Fokines Choreographie zweideutig: So wie ich es auffaßte, ist *Petruschkas Geist* der richtige *Petruschka*, und durch dessen Erscheinen am Ende des Spiels wird der *Petruschka*, der vorher spielte, zur bloßen Puppe. Sein Verhalten bedeutet nicht Triumph und nicht Protest, wie man oft behauptet, er zeigt vielmehr dem Publikum, wie er es an der Nase herumgeführt hat. Diese Stellung wurde in Fokines Regie nie deutlich. Eine großartige Erfindung Fokines war dagegen die steife Armbewegung, die Nijinsky in so unvergeßlicher Weise verwirklichen sollte.

Fokine war zweifellos der unangenehmste Mitarbeiter, mit dem ich je zu tun hatte. Er war überhaupt, zusammen mit Glasunow, der am wenigsten erfreuliche Zeitgenosse, dem ich begegnet bin. Aber Glasunow war von Zeit zu Zeit dem Trunke ergeben, und das mochte ihn – von Zeit zu Zeit – entschuldigen; er pflegte sich für zweiwöchige Ge-





Igor Stravinsky

lage mit Château Yquem einzuschließen. Stellen Sie sich vor, Saufgelage mit Château Yquem! Ich war nie der Freund Fokines, nicht einmal während der ersten Jahre der Zusammenarbeit; denn ich war ein Parteigänger der Cecchettis, und Cecchetti war für ihn nur der beschränkte Akademiker. Diaghilew und ich waren indessen einer Meinung, daß Fokine sich durch seine Tänze für *Fürst Igor* als der geeignetste Choreograph für *Feuervogel* qualifiziert habe. Nach *Petruschka* hatte ich wenig mehr mit ihm zu tun. Er wurde durch seinen Erfolg in Amerika verwöhnt und gab sich seither ein „I=have-made-an-American-kill“-Ansehen. Zuletzt sah ich ihn bei Ida Rubinstein. Er hätte für sie meinen *Baiser de la Fée* einrichten sollen, aber schließlich übernahm Bronislaw Nijinska die Choreographie, worüber ich sehr erleichtert war. Danach ließ er bis ans Ende seines Lebens (1940) immer wieder von sich hören, um sich wegen geschäftlicher Dinge im Zusammenhang mit dem *Feuervogel* zu beschweren — er pflegte dabei von meiner „Begleitmusik“ zu seiner „choreographischen Dichtung“ zu sprechen.

*Könnten Sie dem, was Sie bereits über Waslaw Nijinsky geschrieben haben, noch weitere Erinnerungen beifügen?*

Als Diaghilew mich Nijinsky vorstellte — das war 1909 in St. Petersburg —, stand ich sogleich unter dem Eindruck einer außergewöhnlichen körper-

lichen Erscheinung. Ich bemerkte auch merkwürdige Züge von Geistesabwesenheit. Ich mochte seine scheue Art und seinen weichen polnischen Akzent, und er war sofort sehr offen und herzlich zu mir — aber so war er immer. Später, als ich ihn besser kannte, fand ich ihn impulsiv und verwöhnt wie ein Kind. Und ich lernte seine Gedankenlücken als eine Art von Stigmata zu verstehen, aber ich konnte nicht ahnen, daß er so bald und so tragisch an ihnen zugrunde gehen würde. Ich denke oft an Nijinsky in seinen letzten Jahren: ein Gefangener seines eigenen Geistes, tödlich getroffen in seiner wunderbaren Gabe, sich in der Bewegung auszudrücken, erstarrt.

Nijinsky war bereits eine Berühmtheit, als ich ihn kennenlernte; aber er sollte bald darauf noch berühmter werden, und zwar durch einen Skandal. Diaghilew hatte es selbst übernommen, ihn zu kostümieren — sie lebten zusammen —, mit dem Ergebnis, daß Nijinsky im Kaiserlichen Theater mit dem engsten Trikot erschien, das je zu sehen war (athletisch gepolstert mit Taschentüchern) und nicht viel anderem. Die Zarin-Mutter war in der Vorstellung und fühlte sich schockiert. Diaghilew und Fürst Wolkonsky, der Direktor des Theaters, die beide ähnliche Neigungen hatten, wurden beschuldigt, sich gegen die öffentliche Sittsamkeit verschworen zu haben. Der Zar selbst war entsetzt. Er machte im Gespräch gegenüber Diaghilew eine entsprechende Andeutung, erhielt aber nur eine knappe Antwort, und Diaghilew war seit-



her offiziell nicht mehr gut angeschrieben. Ich bekam das selbst zu spüren, als ich für Diaghilew bei Botschafter Iswolsky vorstellig werden sollte, um für ein militärpflichtiges Mitglied der Tanztruppe einen Paß zu erhalten. Sobald Iswolsky gewahr wurde, in wessen Auftrag ich kam, wurde er diplomatisch kühl. (Aber ich war später häufig Diaghilews Botschafter, besonders sein Finanzbotschafter oder, wie er mich nannte, sein Steuer-einnehmer.)

Um auf den Theaterskandal zurückzukommen: der Exhibitionist war natürlich in Wahrheit Diaghilew, nicht Nijinsky. Nijinsky selbst war immer sehr seriös und idealgesinnt, und ich bin überzeugt, daß er sich nicht bewußt war, wie die Sache für Diaghilew aussah. Eine Bestätigung dafür fand ich später, als Nijinsky in Paris *L'Après-Midi d'un Faune* tanzte. Die dramatische Darstellung des Liebesaktes in diesem Ballett war ganz Diaghilews Idee, aber Nijinskys Darbietung war derart wundervoll konzentrierte Kunst, daß nur ein Narr schockiert werden konnte – wenigstens dann, wenn er vom Ballett selbst so hingerrissen war wie ich.

Nijinsky war ein Mensch ganz ohne Arg. Mehr als das: er war ganz naiv – erschreckend naiv-aufrichtig. Er hat nie verstanden, daß man unter Menschen nicht immer so spricht, wie man denkt. Auf einer Gesellschaft in London, es war einige Zeit vor der Premiere des *Sacre du Printemps*, schlug Lady Ripon eine Art Spiel vor, in dem wir alle zu sagen hätten, welchen Tieren wir am ehesten glichen – ein gefährliches Spiel. Lady Ripon begann selbst damit, indem sie erklärte: „Diaghilew sieht wie eine Bulldogge aus und Strawinsky wie ein Fuchs. Nun, Herr Nijinsky, wem, finden Sie, gleiche ich?“ Nijinsky dachte einen Augenblick nach, dann sagte er die schreckliche nackte Wahrheit: „Vous, Madame – chameau“ – nichts als diese drei Worte, denn er konnte ohnedies nicht viel Französisch. Lady Ripon hatte das natürlich nicht erwartet, und wenn sie auch ausrief „Ein Kamel? Wie amüsant! Wirklich? Ein Kamel?“, so blieb sie doch den ganzen Abend sichtlich betroffen.

Mich selbst hat Nijinsky dadurch enttäuscht, daß er musikalisch ein Analphabet war. Er vermochte musikalische Metren nie recht zu verstehen, und sein Sinn für Tempo war nicht verläßlich. Sie können sich unter diesen Voraussetzungen das rhythmische Chaos vorstellen, das bei *Le Sacre du Printemps* entstand, und besonders das Chaos im letzten Tanz, wo die arme Mademoiselle Piltz, die Opferjungfrau, nicht einmal den Taktwechsel gewährte. Nijinsky machte auch keinen Versuch, meine eigenen choreographischen Vorstellungen vom *Sacre* zu verstehen. Im Tanz der Jünglinge zum Beispiel hatte ich mir die Tänzer fast bewegungslos aufgereiht gedacht, Nijinsky aber

machte aus dieser Nummer ein großes Wett-hüpfen.

Ich behaupte nicht, daß es Nijinsky an Reichtum der Erfindung gefehlt hat, im Gegenteil, er hatte nur fast zuviel davon. Worauf es ankam, war die Tatsache, daß er nichts von Musik verstand, und deshalb stellte er sich die Beziehung von Tanz und Musik viel zu primitiv vor. Bis zu einem gewissen Grad hätte sich dies wohl durch Erziehung bessern lassen, denn selbstverständlich war er von Natur musikalisch. Aber zur Zeit, als er zum Ersten Choreographen des Balletts ernannt wurde, war er ahnungslos über die Funktion der Musik. Er glaubte, daß die Choreographie den Schlag und die Form der Musik betonen müsse und ständig damit koordiniert sein solle. Auf diese Weise beschränkte er in Wahrheit den Tanz auf die rhythmische Verdoppelung der Musik und machte ihn so zur bloßen Nachahmung. So wie ich Choreographie auffasse, sollte sie aber ihre eigene Form zu finden wissen, eine von der musikalischen Form unabhängige, obgleich auf das musikalische Maß zugeschnittene Form. Ihr Aufbau sollte auf irgendwelchen Beziehungen beruhen, die dem Choreographen seine Phantasie eingibt, aber es darf sich nicht um ein bloßes Nachzeichnen der musikalischen Linien und Akzente handeln. Ich kann nicht einsehen, wie man ein rechter Choreograph sein kann, ohne, wie Balanchine, in erster Linie Musiker zu sein.

Wenn Nijinsky also auch der musikalisch am wenigsten fähige meiner Choreographen war, so lag eben seine Begabung auf anderem Gebiet – und das eine Talent, das er hatte, ist wahrhaft für einen Menschen genug. Dabei darf man ihn nicht bloß als Tänzer bezeichnen, denn noch größer war er als dramatischer Künstler. Sein schönes, wenn auch sicherlich nicht im landläufigen Sinne hübsches Gesicht konnte zur großartigsten tragischen Maske werden, die ich je gesehen habe, und als Petruschka war er das aufregendste Geschöpf, das mir je auf der Bühne begegnet ist.

Ich habe kürzlich einen Brief von Nijinsky wiedergefunden, den er nach Rußland adressierte, der mir aber in die Schweiz nachgeschickt wurde, wo ich damals lebte. Es ist ein Dokument einer derart verblüffenden Unschuld, das ich mir, wäre es nicht von Nijinsky geschrieben, nur noch als Äußerung einer Figur von Dostojewsky vorstellen könnte. Ich vermag es auch heute noch kaum zu fassen, wie man gegenüber der Politik, den sexuellen Eifersüchteleien und den persönlichen Motiven in der Truppe derart nichtsahnend sein konnte wie er. Ich habe Nijinsky seit *Le Sacre du Printemps* nie mehr gesehen, und so habe ich ihn tatsächlich nur während vier Jahren gekannt. Aber diese vier Jahre waren die große Zeit des Balletts, und ich war damals fast jeden Tag mit ihm zusammen. Ich entsinne mich nicht, was ich ihm geantwortet



habe, aber Diaghilew war damals nach Rußland zurückgekehrt, und als ich ihn während seiner nächsten Reise nach Paris sah, war Massine bereits an die „Stelle“ des armen Nijinsky getreten.

*Wer war denn der für Sie erfolgreichste Choreograph in der Diaghilew-Periode?*

Bronislawa Nijinsky, Nijinskys Schwester. Ihre Choreographie der Uraufführungen von *Renard* (1922) und *Noces* (1923) hat mir besser gefallen als irgend ein anderes meiner von der Diaghilew-Truppe interpretierten Werke. Ihre Auffassung von *Noces* in Blöcken und Maßen und ihr akrobatischer *Renard* traf sich mit meinen eigenen Ideen und auch mit der realen – nicht realistischen – Ausstattung. Das Bühnenbild von *Noces*



Waslaw Nijinsky als „Petruschka“  
Uraufführung am 13. Juni 1911 in Paris

war bienenwachsgelb, und die Kostüme waren braune Bauernkleider statt der häßlich un russischen Rot, Grün und Blau, die man in der Regel in fremden Ausstattungen russischer Stücke zu sehen bekommt. *Renard* war ebenfalls eine echt russische Satire. Die Tiere salutierte ganz wie die russische Armee (Orwell wäre entzückt gewesen), und ihre Bewegungen hatten stets eine tiefere Bedeutung. Nijinskys *Renard* war in jeder Beziehung besser als die Neueinrichtung von 1929, auch abgesehen davon, daß die letztere vor allem

durch die Einführung einiger Jongleure, die Diaghilew von einem Zirkus entliehen hatte, verdorben wurde.

Die arme Bronislawa hatte kein Glück bei Diaghilew. Weil sie ein knochiges und interessantes Gesicht hatte und nicht das einer Puppe, war Diaghilew dagegen, daß sie die Ballerina in *Petruschka* tanzte. Dabei stand sie als Tänzerin hinter niemand zurück. Tatsächlich waren die Nijinskys – Bruder und Schwester – das beste Tänzerpaar, das man sich vorstellen konnte. Später, nach Nijinskys Heirat, vermodete Diaghilew nicht über sein Vorurteil hinwegzukommen. Sie sah aus wie Nijinsky, sie hatte sogar die gleiche Figur mit den gleichen breiten Schultern. Sie erinnerte ihn ständig an ihren Bruder. Es schmerzte Diaghilew erst recht, daß diese Person, die es wagte, wie Nijinsky auszusehen, eine Frau war. Sie können sich kaum vorstellen, wie unbezwingbar Diaghilews sexuelles Vorurteil war. Jahrelang hatte er sich bemüht, mir klarzumachen, daß es „morbide“ sei, nur Frauen zu lieben (obwohl ich nicht weiß, wie viel er davon hätte wissen können), und daß ich kein perfekter Künstler sei – eben weil „morbide“. Er pflegte im Restaurant aufs Tisch Tuch voluminöse menschliche Säugetiere zu zeichnen – wie Madonnen von Dubuffet –, seine Theorie über Sokrates, Jesus, Leonardo da Vinci, Michelangelo zum besten zu geben (was für ein Chaos von Päderastie etwa *Pauls Bekehrung* von Michelangelo, das Pferd inbegriffen – und wie unnötig jedenfalls für die Bekehrung!) und so fortzumachen über „alle großen Künstler“ usw. Und dann konnte er seinen neuesten Liebling in den blühendsten Worten schildern und Verlaine zitieren: „Démon femelle...“, usf. Daneben war er aber genug Mann des Theaters, um auch die Schönheit des weiblichen Körpers im Ballett zur Geltung bringen zu können.

Gegen die arme Bronislawa also sprachen ihr Geschlecht, ihr Aussehen und ihr Name. Ich habe dies sehr bedauert, weil außer ihr und Fokine die Choreographen meiner Ballette mehr auf das Ausführen als auf das Erfinden von Tänzen eingestellt waren. Sie erreichten die Stufe des Ballettmeisters nicht durch Ausbildung oder Erfahrung, sondern nur durch die Gunst Diaghilews (als seine Eromenoi). (Es ist fast nicht möglich, die Verdrehtheit von Diaghilews Umgebung – eine Art homosexueller Schweizergarde – und die darum kreisenden Geschichten zu erzählen. Ich entsinne mich beispielsweise einer Probe von 1929 zur Wiederaufnahme von *Renard* in Monaco, als unser Pianist – ein hübsches Bürschchen Diaghilews – plötzlich über die Noten hinweg auf etwas anderes starrte. Ich folgte seinem Blick zu einem monegassischen Soldaten im Dreispitz und fragte, was denn los sei. Er antwortete: „Ich brenne darauf, mich ihm hinzugeben.“ Ein anderer Pro-



tégé Diaghilews wurde einmal von der Polizei nackt unter einer Brücke von Nizza entdeckt, und als der Polizist sagte: „Ou vous êtes un vicieux ou vous êtes fou“, soll er geantwortet haben: „Je suis sûrement vicieux“. Und so fort.)

#### *Wie war Massines Choreographie zur ersten Pulcinella?*

Im ganzen fand ich sie sehr gut. Sie war zeitweise etwas mechanisch, aber nur der Variationensatz war nicht im Einklang mit der Musik. Massine hatte die Choreographie für die Variationen bereits entworfen, bevor die Musik instrumentiert war, und Diaghilew hatte ihm erzählt, ich würde ein großes Orchester mit Harfen verwenden. Statt dessen besteht meine Instrumentation, wie Sie wissen, aus einem Soloquartett der Holzbläser. Im Jahre 1914 — nach Nijinskys Heirat — war Diaghilew mit Leonid Massine aus Rußland zurückgekehrt. Massines erstes Ballett war die *Josephslegende* von Strauss. Von meiner Musik inszenierte er außer *Pulcinella* die *Nachtigall*. Die Aufführungen dieser letzteren waren indessen dadurch verdorben, daß zu wenig Orchesterproben zur Verfügung standen. Es mangelte an Koordination zwischen den Instrumentalisten und der Bühne, und so war das Ergebnis nicht auf der Höhe des von der Truppe sonst erreichten Standards.

Später hat Massine auch noch die Choreographie bei der Wiederaufnahme von *Le Sacre du Printemps* besorgt. Ich fand sie ausgezeichnet — unvergleichlich einleuchtender als die Nijinskys.

#### *Welche ändern Tänzer und Choreographen scheinen Ihnen noch der Erwähnung wert?*

Da wäre *Idzikowsky* zu nennen, der große Springer und — nach Nijinsky — der größte Petruschka; ferner *Woisikowsky*; *Lopokowa* mit ihrer vollendeten Technik; *Karsawina*, die Lady des Balletts, die erste Ballerina in Petruschka und der erste Feuervogel (obwohl sie die Prinzessin und Pawlowa den Feuervogel hätte tanzen sollen); *Tschernitschewa*, eine wunderschöne Feuervogel-Prinzessin und eine wunderschöne Frau außerdem — sie hatte es Alfonso XIII. angetan und war die einzige Frau, die Ravel zu begeistern vermochte —; *Piltz*, der Russe mit dem deutschen Namen, der im Feuervogel mit Fokina und Tschernitschewa tanzte und der Star des ersten *Sacre du Printemps* war; *Sokolowa*, die in der Wiederaufnahme des *Sacre* tanzte; *Lifar*, der so schön war wie Apollo; *Adolphe Bolm*, der den ersten Apollon Musagète inszenierte und der mir in Amerika ein sehr guter Freund wurde; *George Balanchine*, der den ersten Apollo für Europa inszenierte — ich hatte ihn 1925 in Nizza kennengelernt, wo er mit einer Neueinstudierung des *Chant du Rossignol* beschäftigt war.

Ich sehe, daß ich, indem ich meine „Erinnerungen an die Tänzer des russischen Balletts“ zu erzählen versuchte, tatsächlich mehr über Diaghilew selbst und seine abwegige Psychologie gesprochen habe (ohne an der letzteren etwas zu übertreiben) als von den terpsichorischen Künsten und den Tänzern seiner Truppe. Aber das war unvermeidlich, denn Diaghilew hatte nun einmal den stärkeren Willen als alle seine Künstler, und er beherrschte jede Einzelheit des Balletts, das er herausbrachte.

Diaghilew war bisweilen auch künstlerisch von recht ausgefallenen und unpraktischen Ideen besessen, und bei seinem Eigensinn mußten viele Stunden meines (und seines) Lebens darauf verwendet werden, ihm diese exzentrischen Vorhaben auszureden. Daß ich nicht immer Erfolg hatte — von meinem Standpunkt aus —, zeigt die Verwendung der Gaukler im *Renard*. In einem wichtigen Fall habe ich immerhin gewonnen: *L'Histoire du Soldat*. Diaghilew konnte den Titel *L'Histoire du Soldat* nicht ausstehen, weil das Stück nicht von seiner Truppe kreiert worden war (was ihr ja auch 1918 gar nicht möglich gewesen wäre, weil sie sich während des Krieges aufgelöst hatte). Aber in den frühen zwanziger Jahren entschloß er sich plötzlich zur Inszenierung. Die Tänzer sollten mit Plakaten herumlaufen wie die wandernden Plakatträger in Amerika, die sogenannten „sandwich men“ oder „pickets“. Am Ende wäre Massine für die Choreographie dieses untanzbaren Balletts kritisiert worden, aber es war ausschließlich Diaghilews Idee.

Diaghilew hatte gar nichts von einem Intellektuellen, dafür war er viel zu sehr Sinnemensch; Intellektuelle haben ja auch nie wirklich Geschmack — und wer hatte je so viel Geschmack wie Diaghilew? Dabei war er ein Mann von großer Kultur, ein Gelehrter auf einzelnen Gebieten der Kunstgeschichte und eine Autorität für russische Malerei.

Er erzählte mir einmal von seinem Besuch bei Tolstoj zur Besichtigung der alten Familienportraits. Der alte Mann empfing ihn freundlich und führte ihn mit einer großen Laterne in seiner Galerie herum, aber für Diaghilew interessierte er sich allein wegen des Damespiels. Er fragte ihn, ob er Dame spiele, und Diaghilew sagte ja, so erschreckt war er, obwohl er es nie in seinem Leben gespielt hatte. Daraufhin spielten sie, und natürlich machte Diaghilew alles falsch. Tolstoj sagte: „Junger Mann, Sie hätten mir die Wahrheit gleich sagen sollen. Nun gehen Sie hinauf und nehmen Sie Ihren Tee!“

Diaghilew war Zeit seines Lebens ein Bibliophiler, und seine russische Bibliothek war eine der schönsten, die es gab. Aber sein Geist war derart durchwühlt von Aberglauben, daß er kritischer Prüfung unfähig war. Zu Zeiten kam mir sein Aberglaube geradezu pathologisch vor. Er trug Amulette auf sich und pflegte magische Formeln





Diaghilew, Strawinsky,  
Prokofieff, Massine und  
Nathalie Gontscharowa  
Zeichnung  
von Michel Larionow

auszusprechen; wie Dr. Johnson zählte er Pflastersteine; er vermied die Dreizehn und schwarze Katzen. Wassily, sein Diener, der immer um ihn war mit türkischen Handtüchern oder Haarbürsten – Sie kennen ja Cocteau's Karikatur! –, dieser Wassily wurde dazu angehalten, das auszuführen, was Diaghilew als den herkömmlichen Aberglauben des Gebets ansah, denn wenn er auch selbst kein Gläubiger war, wollte er doch auch die christliche Möglichkeit nicht gänzlich ausschalten. Wassily erzählte mir, daß Diaghilew während der Überfahrt nach Amerika 1916 derartige Angst vor der rauhen See hatte, daß er ihn, Wassily, niederknien und beten hieß, während er, Diaghilew, auf seinem Bett lag und sich für beide fürchtete – eine echte Arbeitsteilung.

Ich selbst habe mit ihm eine Kanalüberquerung erlebt, wo er ständig auf das Barometer schaute, sich bekreuzigte und „salvo, salvo“ sagte.

Diaghilew fürchtete den *iettatore* und pflegte sich durch das magische Zeichen mit den beiden ersten Fingern der rechten Hand vor seinem Bann zu schützen. Als wir uns einst im Theater zusammen unterhielten, bemerkte ich zu meinem Erstaunen, wie er mit der rechten Hand das Zeichen machte, während er weiter mit mir sprach, sozusagen mit der linken Hand. „Serioscha, was machst du?“, fragte ich. Er deutete auf drei Männer hinter uns und behauptete, einer von ihnen hätte den *malocchio*. Ich sah mich um und versicherte ihm, daß er sich täusche, aber er ließ nicht von seinen Schutzmaßnahmen mit den Fingern ab, bis die drei Männer verschwunden waren.

Diaghilew war selbstzerstörerisch eitel. Er hungrte seiner Figur zuliebe. Als ich ihn zum vorletzten Male sah, öffnete er seinen Mantel und zeigte mir stolz, wie schlank er geworden sei. Und das zu Ehren eines seiner letzten Protégés, eines bescheidenen, unterwürfigen, aber dabei rücksichtslosen Strebers, der Diaghilew etwa ebenso liebte wie Herodes die Kinder. Diaghilew war Diabetiker, aber Insulin vermochte ihn nicht zu retten; denn er hatte Angst vor Injektionen und ließ es mit der Krankheit lieber drauf ankommen. Ich weiß nicht, wie das medizinische Urteil über seinen Tod lautete, aber ich weiß, welcher furchtbaren Schlag dieses Ereignis für mich bedeutete, und dies um so mehr, als wir uns damals wegen *Le Baiser de la Fée* (von Ida Rubinstein inszeniert und von ihm heftig kritisiert) zerstritten und noch nicht wieder versöhnt hatten.

## MALER DES RUSSISCHEN BALLETTES

*Erinnern Sie sich an die Entwürfe von Balla für Feu d'artifice?*

Nur noch undeutlich, aber ich hätte nicht einmal zu jener Zeit (Rom, 1917) viel mehr davon sagen können, als daß es sich um einige Kleckse Farbe auf einem sonst leeren Hintergrund handelte. Ich entsinne mich, daß die Zuschauer eher verwirrt waren und daß es keinen Beifall gab, als Balla herauskam, um sich zu verneigen: das Publikum



wußte nicht, wer er war, was er getan hatte und warum er sich verbeugte. Balla steckte daraufhin eine Hand in die Tasche und drückte dort auf eine Einrichtung, durch die sich sein Schmetterlings-schlips bewegte. Das machte Diaghilew und mich — wir saßen in einer Loge — unbändig lachen, aber das Auditorium blieb stumm.

Balla war stets amüsant und stets liebenswert; ich habe in seiner und seiner Mitfuturisten Gesellschaft einige der drolligsten Stunden meines Lebens verbracht. Der Plan zu einem Futuristenballett stammte von Diaghilew, und wir einigten uns auf meine *Feuerwerk*-Musik: sie war dazu modern genug und dauerte bloß vier Minuten. Balla hatte uns als ein begabter Maler beeindruckt, und wir forderten ihn auf, die Szenerie zu entwerfen. Wir wurden rasch gute Freunde, und ich habe ihn oft in seiner Wohnung in Rom besucht. Er wohnte beim Zoo, und zwar so nahe, daß sein Balkon über einem großen Käfig hing. In seinem Zimmer hörte man den Lärm der Tiere so wie in einem New-Yorker Hotelzimmer den Lärm der Straße.

Das Hauptquartier der Futuristen war indessen Mailand, und dort haben auch unsere Zusammenkünfte mit Balla ebenso wie die mit Boccioni, Russolo, dem Lärmmacher, Carrà und Marinetti stattgefunden. Mailand war für die Schweiz etwas Ähnliches wie Hollywood für die kalifornischen Hügel hier, nur daß es damals einfacher war, vom Tessin aus eine Abendvorstellung in der italienischen Stadt mit dem Zug zu erreichen, als heute von hier aus mit dem Auto an sein Ziel in Los Angeles zu gelangen. Und zur Zeit des Krieges gaben mir ein paar Schweizer Franken in Mailand ein angenehmes Gefühl von Wohlhabenheit.

Während einer meiner Besuche in Mailand haben Marinetti und Russolo, ein liebenswürdiger, stiller Mann mit wildem Haupt- und Barthaar, und Pratella, ein anderer Lärmfabrikant, eine Demonstration ihrer „Futuristenmusik“ über mich ergehen lassen. Fünf Phonographen standen auf fünf Tischen in einem sonst leeren großen Raum und gaben allerlei Geräusche von sich, auffallend ähnlich wie die *musique concrète* vor sieben oder acht Jahren (so waren sie also vielleicht doch wirklich futuristisch — oder vielleicht sind die Futuristen auch nicht fortschrittlich genug). Ich tat sehr begeistert und sagte ihnen, daß Sätze von fünf Phonographen mit solcher Musik in Massenproduktion sicherlich so leicht zu verkaufen sein müßten wie Steinwayflügel.

Einige Jahre nach dieser Vorführung erfand Marinetti das, was er die „diskreten Geräusche“ nannte, Geräusche in Verbindung mit bestimmten Gegenständen. Ich entsinne mich eines solchen Geräusches (um die Wahrheit zu gestehen: diskret war es nicht) und des dazugehörigen Gegenstandes, nämlich eines Stoffes, der wie Samt aussah, aber sich überaus rau anfaßte. Balla muß eben-

falls an der „Geräusch“-Bewegung teilgenommen haben, denn er gab mir einmal ein Geschenk zu Ostern, einen Osterkuchen aus *papier mâché* der auf eine besondere Art seufzte, wenn man ihn aufmachte.

Das denkwürdigste Ereignis, das ich während meiner Jahre der Freundschaft mit den Futuristen erlebte, war der gemeinsame Besuch von *Die chinesischen Piraten*, „Drama in drei Akten“, im Mailänder Puppentheater. Das war einer der größten Theatereindrücke meines Lebens. Das Theater selbst war puppenhaft klein. Ein unsichtbares Orchester von Klarinette, Klavier, Violine und Baß spielte eine Ouvertüre, bestehend aus einigen Stückchen beiläufiger Musik. Auf beiden Seiten der winzigen Bühne gab es winzige Fenster. Im letzten Akt hörten wir Singen und sahen zu unserem Entsetzen, daß es von Riesen kam, die hinter diesen Fenstern standen; es waren natürlich normal gebaute menschliche Sänger, aber wir waren auf die Größenverhältnisse der Puppenbühne eingestellt.

Die Futuristen waren albern, aber auf eine sympathische Weise, und sie waren unvergleichlich weniger anmaßend als einige Vertreter der späteren Bewegungen, die manches von ihnen entlehnt haben — zum Beispiel die Leute des Surrealismus, der freilich mehr Substanz hatte; ungleich den Surrealisten vermochten die Futuristen über ihre antibürgerliche Künstlerpose auch selbst zu lachen. Marinetti war eine Balalaika, eine Plaudertasche, dabei der denkbar netteste Mensch. Es tut mir leid, daß er mir als der am wenigsten begabte der ganzen Gesellschaft vorkam — im Vergleich zu Boccioni, Balla und Carrà, die alle talentierte Maler waren. Die Futuristen waren nicht die Flugzeuge, die sie sein wollten, aber sie waren auf jeden Fall ein Rudel sehr netter lärmiger Vespas.

*Haben Sie Nicolas Roerich für die Ausstattung des Sacre du Printemps ausgewählt?*

Ja. Ich hatte seine Bühnenbilder von *Fürst Igor* bewundert und stellte mir vor, er werde für das *Sacre* etwas Ähnliches machen; vor allem wußte ich, daß er nichts zu überladen pflegte. Diaghilew war einverstanden, und so traf ich denn Roerich im Sommer 1912 in Smolensk und arbeitete dort mit ihm im Landhaus der Fürstin Tenischew, Gönnerin Diaghilews und Freigeist.

Ich habe immer noch eine gute Meinung von Roerichs *Le Sacre*. Er hatte einen Hintergrund von Steppen und Himmel entworfen, das *hic sunt leones*-Land der alten Landkartenzeichner. Die Reihe von zwölf blonden, breitschultrigen Mädchen vor dieser Landschaft ergab ein faszinierendes Bühnenbild. Und Roerichs Kostüme galten als historisch getreu wie auch als szenisch wirkungsvoll.



Ich hatte Roerich, einen blondbärtigen Mann mit Kalmückenaugen und einer Mopsnase, 1904 kennengelernt. Seine Frau war eine Verwandte von Mitusow, meinem Freund und Mitautor der *Nachtigall*, und ich sah die Roerichs häufig im St.-Petersburger Haus Mitusows. Roerich behauptete, von Rurik, dem russisch-skandinavischen Urfürst, abzustammen. Ob dies nun zutraf oder nicht (er sah skandinavisch aus, aber so etwas darf man heute nicht mehr sagen), so war er doch auf jeden Fall ein Herr. Ich mochte ihn in jenen frühen Jahren recht gerne, wenn mir auch seine Malereien — eine Art moderner Puvis de Chavannes — nicht viel sagten. Es hat mich nicht erstaunt, als während des letzten Krieges die Rede war von seinen geheimen Missionen und von einer seltsamen Verbindung mit Vizepräsident Wallace in Tibet; er sah schon so aus, als müßte er ein Mystiker oder ein Spion sein. Roerich kam für die Aufführung des *Sacre* nach Paris, aber er fand dort wenig Beachtung, und nach der Premiere verschwand er wieder nach Rußland. Ich habe ihn seither nicht wieder gesehen.

*War es auch Ihre Idee, Henri Matisse als Bühnenbildner für Le Chant du Rossignol zu wählen?*

Nein, dafür war ausschließlich Diaghilew verantwortlich. Ich war dagegen, zeigte es aber zu sehr (Amiel sagt: „Jeder offene Widerstand führt ins Unglück“). Die Aufführung und besonders der Anteil von Matisse daran war ein Fehlschlag. Diaghilew erwartete, Matisse würde etwas sehr Reizvolles auf chinesisches machen. Aber alles, was dabei herauskam, war ein China, das an die Läden in der Rue de la Boétie erinnerte. Matisse entwarf nicht nur die Bühnenbilder, sondern auch die Kostüme und den Vorhang.

Als Künstler hat mich Matisse nie besonders interessiert, aber während der Zeit des *Chant du Rossignol* habe ich ihn oft gesehen und persönlich gern gemocht. Ich erinnere mich an einen Nachmittag, den wir zusammen im Louvre verbrachten. Er war nie sehr mitteilend, aber vor einem Rembrandt blieb er stehen und begann erregt zu sprechen. Bei einer Stelle seines Gesprächs zog er ein weißes Taschentuch hervor: „Was ist nun weiß, dies Taschentuch oder das Weiß in diesem Bild? Es gibt nicht einmal eine Abwesenheit von Farbe, es gibt nur ‚weiß‘ oder alles und jedes Weiß.“

Picasso hat sich über unsere Zusammenarbeit mit Matisse sehr geärgert: „Matisse, was ist schon ein Matisse? Ein Balkon mit einem großen roten Blumentopf, der ganz darüberfällt!“

*Was halten Sie von Leon Bakst?*

Niemand vermöchte ihn so präzise zu schildern wie Cocteau in seiner Karikatur. Wir waren Freunde seit unserer ersten Begegnung 1909 in St. Petersburg, obwohl unsere damalige Unterhaltung vor-

wiegend in Baksts Schilderungen seiner galanten Eroberungen und meinen gelegentlichen skeptischen Einwürfen bestand: „Aber hör mal, Lew ... Das kannst du doch nicht im Ernst alles getan haben?“

Bakst trug elegante Hüte, Spazierstöcke, Gamaschen usw., aber ich vermute, das alles sollte nur von seiner an eine venezianische Komödie erinnernden Nase ablenken. Wie andere Dandys war Bakst empfindlich — und menschlich undurchsichtig. Roerich sagte mir, „Bakst“ sei ein jüdisches Wort für „kleiner Schirm“, er habe dies eines Tags in Minsk entdeckt, als er in einen Gewitterregen geraten sei und die Leute ihre Kinder nach Hause geschickt hätten, um die „Bakst“ zu holen.

Es war die Rede davon, daß Bakst die Entwürfe für *Mawra* machen sollte, aber es kam über diesem Plan zu einem Handel mit Diaghilew über die Finanzen. Keiner von uns war je wieder richtig versöhnt, und dies tat mir leid, besonders als ich nur drei Jahre später, als ich mich auf meiner ersten Reise nach den Vereinigten Staaten an Bord der *Paris* befand, in der Schiffszeitung die Meldung von Baksts Tod las.

Bakst schwärmte für Griechenland und alles Griechische. Er reiste dorthin in Begleitung von Serow (Serow war das Gewissen unseres ganzen Kreises und mir in meiner Jugend ein sehr wichtiger Freund; sogar Diaghilew fürchtete ihn) und veröffentlichte ein Buch mit Reisetagebüchern, „Mit Serow in Griechenland“ (1922), das es verdient hätte, einmal übersetzt zu werden.

Schon lange bevor ich etwas von Baksts Arbeit für das Theater wußte, hatte ich Tafelbilder von ihm gekannt, aber ich vermochte seine Entwürfe nicht zu bewundern. Sie repräsentierten geradezu all das in Rußland, wogegen *Le Sacre du Printemps* revoltierte. Gleichwohl ist nach meinem Dafürhalten seine *Scheherazade* ein Meisterwerk; vielleicht die vollendetste Leistung des Russischen Balletts vom szenischen Standpunkt aus. Kostüme, Bühnenbilder, Vorhang, alles war unbeschreiblich farbenfreudig — in solchen Dingen sind wir heute doch viel ärmer. Ich entsinne mich, daß auch Picasso *Scheherazade* für ein Meisterwerk hielt, und es war überhaupt die einzige Inszenierung des Balletts, die er wirklich bewunderte: „Vous savez, c'est très spécialiste, mais admirablement fait.“

*Und Benois?*

Ich lernte ihn früher kennen als Bakst. Er war zu jener Zeit der kultivierteste Italophile, dem ich begegnet bin, und mit Ausnahme von Eugène Berman wäre er es heute noch: Benois und Berman sind sich überhaupt sehr ähnlich in ihrem russischen Background, ihrem romantischen Theater, ihrer Italienschwärmerei. Benois verstand mehr von Musik als irgendein anderer dieser Maler, wenn er auch kaum etwas anderes kannte als die



italienische Oper des 19. Jahrhunderts. Ich glaube immerhin, daß er meinen *Petruschka* ganz gern hatte, wenigstens nannte er ihn nicht *Petruschka*, wie dies einige seiner Zeitgenossen taten. Aber Benois war der Konservative in unserem Kreis, und *Petruschka* war für ihn die Ausnahme.

Ich habe schon vor *Petruschka* mit ihm zu tun gehabt, als ich zwei Instrumentationen zu *Les Sylphides* beisteuerte (ich zweifle, ob mir diese Art von Bearbeitung heute noch zusagen würde – ich habe nichts mehr übrig für solche Klarinettensolomusik). Aber obwohl es mich entzückte, wie er *Les Sylphides* machte, hätte ich ihn daraufhin nicht für *Petruschka* ausgewählt. Richtig befreundet wurden wir 1911 in Rom, als ich *Petruschka* beendete. Wir wohnten im Albergo Italia bei den Quattro Fontane und waren zwei Monate lang täglich zusammen.

Benois war sehr empfindsam in seiner *amour-propre*. Der größte Erfolg des Balletts zu jener Zeit war *Le Spectre de la Rose* mit Nijinsky, und Benois war offensichtlich eifersüchtig auf Baksts Anteil daran. Eifersucht war auch der Grund eines Vorfalls, der sich im darauffolgenden Jahr zutrug: Benois malte an der Kulisse von *Petruschkas* Zelle, als Bakst zufällig hereinkam, einen Pinsel aufgriff und sich anschickte zu helfen. Benois stürzte sich geradezu auf ihn.

Und war Michel Larionow Ihre Wahl für Renard?

Diaghilew hat ihn zuerst vorgeschlagen, aber auch ich habe mich für ihn eingesetzt. Wie Sie wissen, habe ich *Renard* für die Fürstin Edmonde de Polignac geschrieben. Im Jahr 1914 war ich von meinen Vermögenseinkünften aus Rußland abgeschnitten, und ich lebte mit sehr wenig Geld in der Schweiz. Diaghilew konnte mir in jenen Kriegsjahren auch nichts zahlen, und so übernahm ich von der Fürstin de Polignac einen Auftrag für 2500 Schweizer Franken. Diaghilew war rasend vor Eifersucht (aber er war immer eifersüchtig – ich glaube, ich darf dies mit gutem Gewissen sagen, ich habe ihn sicherlich hinreichend gekannt, um es heute aussprechen zu dürfen). Zwei Jahre lang hat er mir gegenüber *Renard* nie erwähnt (was ihn nicht hinderte, zu andern darüber zu reden: „Unser Igor, immer Geld, Geld, Geld, und für was? Dieser *Renard* ist ein alter Fetzen, den er in der Schublade seiner Kleiderkommode fand“).

Diaghilew besuchte mich im Januar oder Februar 1917 in Ouchy, und damals spielte ich ihm *Les Noces* vor. Er weinte (es war sehr überraschend, diesen großen Mann weinen zu sehen) und sagte, nie zuvor habe er etwas gehört, was ihn derart gerührt, aber nach *Renard* erkundigte er sich mit keinem Wort, obwohl er wußte, daß ich die Arbeit beendet hatte. Und er wußte auch, daß die Fürstin



Matisse, Massine und „Die Nachtigall“



Polignac über kein Theater verfügte, daß sie mir den Auftrag nur gegeben hatte, um mir zu helfen, und daß sie ihm *Renard* gern zur Aufführung überlassen wollte. (Einige Jahre später gab die Fürstin in ihrem Hause eine *avant-propos*=Aufführung von *Oedipus Rex* mit Klavier und zahlte mir dafür 12 000 Francs, die ich Diaghilew gab, um die öffentliche Vorstellung finanzieren zu helfen.)

Larionow war ein mächtiger blonder Muschik, noch größer als Diaghilew (Larionow neigte zum Jähzorn und hat Diaghilew einmal niedergeschlagen). Er machte aus der Faulheit eine Art Berufung, wie Oblomow, und es hieß bei uns, daß seine Frau, Gontscharowa, die Arbeit für ihn mache. Er war aber gleichwohl ein begabter Maler, und seine Bühnenbilder und Kostüme für *Renard* gefallen mir immer noch. Wie Sie wissen, wurde *Renard* zusammen mit *Mawra* aufgeführt, und beiden Werken ging ein Ballett mit großem Orchester voraus, was meine beiden kleindimensionierten Stücke noch kleiner erscheinen ließ.

*Renard* war kein gewaltiger Erfolg, aber verglichen mit ihm war *Mawra* noch weniger ein Schlager. Ein unbekannter Künstler namens *Survoage* hatte sehr begabte Entwürfe für *Mawra* geliefert, nachdem Diaghilew und Bakst nicht mehr miteinander auskamen. Diaghilew war über den Mißerfolg von *Mawra* verärgert. Es lag ihm daran, daß Otto Kahn, der in seiner Loge der Premiere beiwohnte und die Truppe hätte nach Amerika bringen sollen, einen guten Eindruck erhielt. Otto Kahns einziger Kommentar lautete: „Mir hat alles gut gefallen, nur ist es zu schnell fertig.“ Diaghilew bat mich, den Schluß zu ändern. Selbstverständlich weigerte ich mich, und er hat mir das nie verziehen.

Ein anderer „Ballett“-Maler, mit dem ich damals oft zusammenkam, war Derain. Ich liebte seine *parigot*-Art zu sprechen, und er selbst war mir im Grunde sympathischer als seine Bilder, obwohl es reizende kleine Derains gibt. Er war stattlich gebaut — das Porträt von Balthus gibt ihn gut wieder — und ein ausgiebiger Trinker. In seiner letzteren Eigenschaft pflegte er bisweilen seine Möbel zu zerschlagen, aber ich fand ihn immer sehr nett. Ich betätigte mich als Friedensstifter zwischen ihm und Diaghilew, als dieser in *La Boutique Fantasque* etwas geändert haben wollte. In spätern Jahren zog sich Derain in die Einsamkeit zurück und ließ sich im Konzert und im Theater nicht mehr blicken. Zum letztenmal bin ich ihm durch einen außerordentlichen Zufall begegnet. Ich war mit dem Auto bei Toulon unterwegs und hielt an, um in einem Pinienwald zu spazieren. Da sah ich jemand vor einer Staffelei stehen und malen — es war Derain.

Nun, da ich Derain erwähnt habe, möchte ich auch über meine Beziehungen zu einigen andern Künstlern berichten, von denen die meisten irgendwie mit Diaghilew und seinem Ballett zu tun hatten. Da denke ich zum Beispiel an Alexis Jawlensky.

Diaghilew hatte mir ihn in den St.=Petersburger Tagen als einen unentwegten Anhänger der neuen Münchener Schule geschildert. Gleichwohl gehörte er zu den Mitarbeitern von *Mir Isskustwa*; ich sage „gleichwohl“, weil für Diaghilew die Münchener Schule das übelste vom üblen Geschmack der „Boches“ war. Ich lernte aber Jawlensky nicht in Rußland, sondern erst in der Schweiz kennen. Zu Beginn des Krieges wohnte ich in Morges, er in dem nahe dabei gelegenen St.=Prex. Ich spazierte bisweilen mit meinen Kindern von unserm Heim in Morges zu dem seinen in St.=Prex. Er war stets gastfrei; sein Studio war ein kleines Eiland russischen Wesens und bildete das Entzücken meiner Kinder.

Auch mit Max Liebermann war ich befreundet, besonders während der ersten Berliner Zeit unseres Balletts. Ich traf ihn zum erstenmal zusammen mit Gerhart Hauptmann nach einer Aufführung von *Petruschka* und habe ihn danach ziemlich oft gesehen. Er war berühmt für seinen Witz. Man erzählte sich damals die Geschichte, wie ein Porträtist, der den Auftrag hatte, Hindenburg zu malen, sich bei Liebermann beklagte, wie schwer es sei, diese Züge festzuhalten, worauf Liebermann ausrief: „Ich kann den Alten in den Schnee pissen.“ Wie Sie wissen, war es Liebermann, der mich für die Preußische Akademie vorschlug.

Ein anderer Freund meiner frühen Diaghilew-Jahre war Jacques-Emile Blanche. Er malte von mir zwei Porträts, die jetzt im Luxembourg hängen. Ich entsinne mich, wie ich ihm saß und wie er den Kopf erst nach langem Herumprobieren zeichnete, während der Rest mit Körper und Hintergrund nachher in *absentia* hinzugefügt wurde. Das hatte zur Folge, daß ein Bein zu lang oder der Leibesumfang zu üppig geraten sein mochte, oder daß ich mich — wie es in einem der Bilder der Fall ist — auf einen Spaziergang am Strand von Deauville versetzt sah. Aber die von Blanche gezeichneten Gesichter waren in der Regel getreue Charakterstudien, und darauf kam es schließlich an. Blanche war besonders hinter Berühmtheiten her; er tauchte schon fast am Morgen nach der Uraufführung des *Feuervogel* auf, um mich zu porträtieren.

Auch Robert Delauney gehört zu den Malern, die ich eine Zeitlang häufig sah. Er redete zuviel und zu enthusiastisch über „moderne Kunst“, aber sonst war er recht liebenswert. Auch er hat mein Porträt gemacht. Ich weiß nicht, was daraus geworden ist, aber sicherlich war es besser als das kubistische von Albert Gleize, das aus meinem Schnurrbart und irgend was darum herum besteht. Delauney hat nie etwas für ein Ballett von Diaghilew entworfen, aber die beiden haben sich oft gesehen, und 1921 in Madrid waren wir alle drei fast ständig zusammen.

Fernand Léger habe ich während der ganzen Diaghilew-Zeit gekannt, aber nähergekommen sind



wir uns erst in Amerika während des zweiten Krieges. Ich entsinne mich eines französischen Essens, das wir während der dunkeln Tage nach Kriegsbeginn in unserm Haus in Hollywood für ihn zubereitet hatten. Zum Schluß gab es französische Caporal-Zigaretten, und Léger war bei deren Anblick so gerührt, daß er in Tränen ausbrach. Die Zeichnung eines Papageis von Léger in unserm Wohnzimmer ist ein Geschenk von ihm aus dieser Zeit.

Die Bekanntschaft von Pawel Tschelitschew machte ich 1922 in Berlin, wo ich auf die Ankunft meiner Mutter aus der Sowjetunion wartete (sie hatte sich seit der Revolution um eine Bewilligung zur Auswanderung bemüht und sie schließlich erhalten, aber ihr Schiff war mehrfach verspätet). Tschelitschew war begabt und sah gut aus, und er war nicht faul, die Chance wahrzunehmen, die sich aus dieser Kombination in der Diaghilew-*ambiance* ergab. Seine früheren Bilder in „russischem Stil“ sagten mir nicht zu, aber seine Entwürfe für das Ballett *Ode* von Nabokow überzeugten mich von seinen Fähigkeiten. Später gestaltete er *Balustrade* zu einem der visuell erfreulichsten aller meiner Ballette.

Von Marc Chagall hatte mir zur Zeit Diaghilews Larionow erzählt, der zu Chagalls Kreis russischer Maler gehörte, selbst habe ich ihn aber erst in New York getroffen. Meine Frau, Vera de Bosset, hatte mit ihm eine Ausstellung seiner Zeichnungen und Skizzen zu *Aleko* in ihrer Galerie in Hollywood, *La Boutique*, verabredet. So besuchten wir ihn eines Tages in seiner Wohnung in Riverside Drive. Er trauerte damals um seine Frau, und er kam immer wieder auf sie zu sprechen. (Ich entsinne mich jetzt wieder, daß auch der Photograph Lipnitzky dort war und mehrere Aufnahmen von uns allen machte, aber ich habe sie nie gesehen.) Zwei oder drei Jahre später wurde Chagall eingeladen, Bühnenbilder und Kostüme für *Renard* zu entwerfen. Ich bedaure außerordentlich, daß er absagte (indem er, wie mir berichtet wurde, vorgab, nur „eines der Hauptwerke Strawinskys“ machen zu wollen). Ich habe die Hoffnung noch nicht aufgegeben, daß er eines Tages *Renard* und *Les Noces* machen wird; keiner könnte das so vollendet wie er. Chagalls *Feuervogel* war ein überaus glänzendes Schaustück, in den Szenenbildern wohl gelungener als in den Kostümen. Er porträtierte mich mit Tusche und schenkte mir die Zeichnung zur Erinnerung an unsere Zusammenarbeit.

Dann gab es noch andere, wie Marie Laurencin (obwohl mir ihre *couleur-de-rose*-Malerei nicht behagte; ich habe natürlich *rose* schon gern, aber nicht, wenn ich damit *emmerdé* werde; und mit ihrem Grau ging es mir auch nicht mehr besser, seitdem Cocteau gesagt hatte: „Marie, tu as inventé les nuances de gris“); Constantin Brancusi; Braque (der meinem Sohn Theodor, dem Maler, ein wertvoller Berater war); André Bauchant (ein

liebenswürdiger Mann; die Idee, ihm die Dekorationen für meinen *Apollo* zu übertragen, stammte aber ganz von Diaghilew, und seine Bilder für dieses Ballett waren etwas ganz anderes, als was ich mir vorgestellt hatte); Christian Bérard, und schließlich Georges Rouault (mit dem meine Frau Vera beim Entwurf der Bilder für das *Ballett Fils Prodigue* zusammenarbeitete).

## VOM KOMPONIEREN

*Sie sagen oft, Sie könnten sich über das Komponieren keine Gedanken machen, bevor Sie mit der Arbeit tatsächlich beginnen.*

Ich versuche nicht, im voraus zu „denken“ — ich kann nur mit der Arbeit beginnen und hoffen, daß dabei in meinem Geist etwas aufleuchtet.

*Möchten Sie erklären, wie sich der Vorgang des Komponierens bei irgendeinem Ihrer neueren Werke abspielte, z. B. bei dem kleinen Epitaphium?*

Ich begann das *Epitaphium* mit dem Duett von Flöte und Klarinette (das ich ursprünglich als Duett für zwei Flöten gedacht hatte und das auch von zwei Flöten gespielt werden kann; in dem Konzert, für das ich das Stück schrieb, sollten aber auch Weberns Lieder op. 15 aufgeführt werden, und bei diesen wirken Flöte und Klarinette mit). In der Art, wie ich es in unsern früheren Unterhaltungen geschildert habe, hörte und komponierte ich eine melodisch-harmonische Phrase. Ich habe durchaus nicht mit einer seriellen Idee angefangen (und tue dies auch sonst nie); ich war mir zu Beginn nicht bewußt, und es kümmerte mich auch gar nicht, ob alle zwölf Noten verwendet würden. Als ich etwa die erste Hälfte der ersten Phrase geschrieben hatte, erkannte ich indessen ihren Reihenscharakter, und von da an habe ich wohl auch auf die Reihe hingearbeitet. Die konstruktive Aufgabe, die mich zuerst beim zweistimmigen Kontrapunkt der ersten Phrase fesselte, war das harmonische Problem der kleinen Sekunden. Flöte und Klarinette antworten sich meist in Sekunden, und so antwortet auch die Harfe, wenn auch die Harfenstimme zuweilen durch Beifügung einer dritten, vierten oder fünften harmonischen Stimme komplizierter wird. (Die Harfe muß, wie in allen meinen Werken, *près de la table* geschlagen werden, um den von mir beabsichtigten Klang zu erzeugen — nebenbei bemerkt sind die tiefen Baßöne der Harfe meiner Meinung nach die schönsten, die dieses Instrument hergibt.)

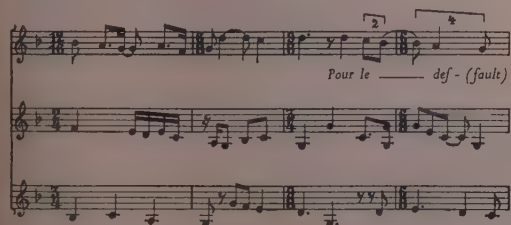
Erst nachdem ich dieses kleine Zwölftonduetts geschrieben hatte, kam mir die Idee einer Reihe von Trauerresponsorien zwischen Baß und Diskantinstrumenten, und da das ganze Stück auf einen gedämpften Ton abgestimmt sein sollte, übertrug ich den Baß der Harfe. Der erste Takt der Harfen-



stimme wurde aber zuletzt geschrieben. Während der weiteren Arbeit nahm die Musik immer mehr den Charakter einer Hymne an, in der Art von Purcells *Trauermusik für Königin Mary*. Es folgen vier kurze Wechselstrophen (antiphonale Strophen) für Harfe und vier für die beiden Bläser, und jede Strophe bringt einen ganzen Ablauf der Reihen — Harfe: O, I, R, RI; Bläser: O, RI, R, I (O = Original, d. h. Originalgestalt der Reihe; I = Inversion, d. h. Umkehrung; R = Retrograde, d. h. Krebs).

Bei der Komposition der *Movements* für Klavier und Orchester habe ich (für mich) neue serielle Kombinationen entdeckt (und bei dieser Gelegenheit auch gesehen, daß ich nicht weniger, sondern immer mehr zu einem seriellen Komponisten werde; und ich meine, jene jüngern Kollegen sind schwer im Irrtum, bei denen das Wort „seriell“ bereits verpönt ist, weil sie alles, für was es einsteht, erschöpft zu haben und darüber hinaus gelangt zu sein glauben). Die *Movements* gehen im Konstruktiven weiter als alles, was ich sonst geschrieben habe. Kein Theoretiker vermöchte die richtige Schreibweise der Notenfolge — beispielsweise des Flötensolos beim Beginn oder die Herleitung der drei F, die den letzten Satz ankündigen — zu bestimmen, wie einzigartig auch die kombinatorischen Möglichkeiten dieser besonderen Reihen sein mögen. Von jedem Gesichtspunkt aus ist die Komposition mit ihren Sechser-, Vierer-, Dreierformen usw. seriell bedingt. Der fünfte Satz (der mich eine enorme Anstrengung kostete — ich habe ihn zweimal umgeschrieben) bringt beispielsweise eine Kombination von zwölf Vertikalen. Statt vier Reihenformen werden deren fünf notiert, mit sechs Varianten für jede der fünf Ordnungen, und gleichzeitig strahlen („work“) die sechs nach allen Richtungen aus wie durch einen Kristall.

Wenn ich schon von meinem neuen Werk spreche, sollte ich auch erwähnen, daß ich mich auch in der Sprache der Rhythmik weiter als bisher vorgewagt habe; vielleicht mögen einige Hörer sogar hier eine Auswirkung der Reihentechnik wahrnehmen. Meine polyrhythmischen Kombinationen sind indessen so zu verstehen, daß sie, ungleich denen einiger meiner Kollegen, vertikal gehört werden sollten. Parallelen dazu, wenn auch natürlich nicht Gleichartiges, finden Sie bei Josquin, so in seinem wundervollen zweiten *Agnus Dei* (dem dreistimmigen) in der *Missa l'Homme armé*, oder auch in *Pour le deffault du dieu Bacchus* von Baude Cordier:



und noch schlagendere Beispiele finden Sie im *Cyprus Codex*.

Jeder Teil der *Movements* hat seinen besonderen Instrumentalcharakter (ein weiterer Anklang an die Reihentechnik?), aber die Sätze sind mehr durch das Tempo miteinander verbunden als durch Unterscheidung von Farbe, „Stimmung“ („mood“), Charakter und dergleichen; in der Spanne von 12 Minuten würde der Gegensatz eines Andante zu einem Allegro nicht recht zur Geltung kommen; Kontraste müssen hier durch Konstruktion ersetzt werden.

Die wichtigste Neuerung in den *Movements* besteht aber wohl in der Tendenz zur Anti-Tonalität — trotz der langen Orgelpunkte (wie dem C des ersten Schlusses), trotz der Klarinettenriller am Ende des dritten Satzes und der Streicherharmonien im vierten Satz. Ich bin darüber selbst verwundert, gibt es doch noch in *Threni* einfache Dreiklangbeziehungen in jedem Takt.

Weshalb neigen Komponisten unserer Zeit dazu, kleinere Notenwerte auf einen Schlag zu verwenden als die Musiker des 19. Jahrhunderts, also Achtel statt Viertel und Sechzehntel statt Achtel? Ihre Werke enthalten viele Beispiele für diese Tendenz (der zweite Satz der Symphonie in C mit ihren Achtel- und Sechzehntelschlägen, oder das letzte Stück des Duo Concertant mit Sechzehntelschlägen). Wenn Sie die Notenwerte dieser Musik verdoppeln, die Achtel in Viertel und die Sechzehntel in Achtel umschreiben müßten, wie würde sich dadurch die Musik selbst in Ihrer Vorstellung ändern? Haben Sie beim Komponieren stets einen bestimmten Notenwert vor Augen? Und haben Sie je etwas in andere Notenwerte umgeschrieben, nachdem es einmal komponiert war? Ihre Bearbeitung der *Danse Sacrale* aus *Sacre du Printemps* von 1943 verdoppelt die Notenwerte von Sechzehnteln zu Achteln; geschah dies zur Erleichterung des Lesens (und erleichtert es wirklich das Lesen)? Hat der Notenwert eine Beziehung zum Charakter der Musik?

Ich glaube nicht, daß es ganz korrekt ist, eine Evolution vom Schlag in Halben zu dem in Vierteln und in Achteln anzunehmen. Die zeitgenössische Musik hat die Skala der Tempi und Rhythmen bedeutend erweitert und damit auch eine viel größere Vielfalt der rhythmischen Einheiten geschaffen; vergleichen Sie nur die Notationen für rhythmische Einheiten, wie sie während der letzten fünf Jahrhunderte in Gebrauch waren, mit den heute üblichen. Wir schreiben rasche Tempi und langsame Tempi in großen oder kleinen Notenwerten, so wie es dem Charakter der Musik entspricht: das ist alles, was ich dazu sagen kann.

Eine bestimmte Art von Musik, ein bestimmtes musikalisches Tempo ist für mich auch mit einem bestimmten Notenwert verbunden. Und so schreibe



ich die Musik nieder. Es gibt dabei nichts auszuwählen oder zu übertragen, die Noteneinheit steht mir im gleichen Moment vor Augen wie das Intervall selbst. Nur selten ist es vorgekommen, daß die ursprüngliche Schlageinheit mich bei der weiteren Niederschrift in Schwierigkeiten brachte. Die *Dithyrambe im Duo Concertant* ist ein solches Beispiel.

Es fällt mir nicht leicht, zu entscheiden, ob ich eins meiner Werke anders hören würde, wenn es in größere oder kleinere Notenwerte übertragen, aber in gleichem Tempo gespielt würde. Ich weiß nur, daß ich nichts von dem so veränderten Notenbild sehen möchte, denn nur so, wie man die Noten niedergeschrieben hat, haben sie die Gestalt der ursprünglichen Erfindung. (Natürlich wird der ausübende Künstler von seinem Standpunkt aus das ganze Problem der Notation als eine Frage der Zweckmäßigkeit ansehen, aber darin hat er unrecht.)

Ich glaube tatsächlich an einen Zusammenhang zwischen der Eigenart meiner Musik und dem für eine Schlageinheit gewählten Notenwert, und es kümmert mich nicht, wenn sich das nicht beweisen läßt — für mich als Komponist ist es Beweis genug, daß ich so denke. Ferner: Die Verständigungsmittel sind nicht so lange und so allgemein erprobt, daß wir das Vorhandensein irgendwelcher Beziehungen zwischen den Wahrnehmungen von Ohr und Auge einfach abstreiten könnten. Und wer kann schon nach Diktat eine Passage zeitgenössischer Musik im  $\frac{9}{4}$ -Takt niederschreiben und dabei sicher sein, daß es sich nicht um  $\frac{9}{8}$  oder  $\frac{9}{16}$  handelt?

Was nun die Lesbarkeit anbelangt: Tatsächlich habe ich meine *Danse sacrale* in größere Notenwerte übertragen, um das Lesen zu erleichtern — die Reduktion der für die Proben benötigten Zeit beweist, daß dies tatsächlich der Fall ist. Ebenso sah ich mich genötigt, den ersten Satz des *Ebony Concerto* in Achtel umzusetzen, weil die Jazzmusiker, für die es geschrieben war, die Sechzehntel nicht zu lesen vermochten. Aber Lesbarkeit und größere Notenwerte lassen sich nur bis zu einem gewissen Punkt vereinigen. Die Vorstellung von schneller Musik in langen Noten läßt sich nur auf bestimmte Arten von Musik anwenden, z. B. den ersten Satz meiner *Symphonie in C* oder das *Gloria Patris* in Monteverdis *Laudate Pueri* aus den *Vespern*, aber die Frage kann nicht getrennt werden von der Frage der Takteinheiten und dem ganzen rhythmischen Aufbau.

Vielleicht hat der heutige Mangel eines allgemeingültigen Brauchs auch sein Gutes; denn der ausübende Künstler kann nur davon profitieren, wenn er sich gezwungen sieht, seine Vorurteile zu überprüfen und seine Gewandtheit im Lesen zu entwickeln.

## ALLERLEI FRAGEN ZUR MUSIK

Sehen Sie irgendwelche Ähnlichkeit zwischen den jetzigen „revolutionären“ (Nachkriegs-)Jahren des „Suchens“ auf musikalischem Gebiet und der Zeit vor dem ersten Weltkrieg? Und wenn ja, sehen Sie dann einen Rückgang dieser „radikal experimentellen“ Bewegung voraus — einen Rückzug auf feste Formeln (formulation), wie man ihn vielleicht schon in den späten zwanziger und in den dreißiger Jahren im Vergleich zur Vorkriegszeit feststellen könnte?

Ich bin kaum in der Lage, eine Entwicklung einzuschätzen, zu der ich selbst noch beitrage. Es scheint mir heute, als ob die Jahre unmittelbar vor 1914 die musikalisch reichsten dieses Jahrhunderts gewesen seien, besonders 1912, denn in dieses Jahr fallen *Pierrot lunaire*, *Jeux*, die *Altenberg-Lieder* und *Le Sacre du Printemps*.

(*Le Sacre du Printemps* wird in der Regel 1913 datiert, war aber schon ein ganzes Jahr vor der Uraufführung vollendet.)

Die *Altenberg- oder Ansichtskartenlieder* (Alban Berg) gehören, obwohl noch verhältnismäßig wenig bekannt, zu den vollendetsten Werken dieses Jahrhunderts und halten dem Vergleich mit jedem Werk von Webern und Schönberg bis zu jenem Zeitpunkt stand. Nebenbei bemerkt scheint es mir, daß sie Webern sehr nahe kommen, in der Form wie auch in der Instrumentation, ja selbst — trotz ihres Wagnerismus — in ihrer Empfindsamkeit. Was für feine Stücke sind das doch, besonders die *Passacaglia* „Hier tropft Schnee leise in Wasserlachen ...“!

Da ich gegenüber *Jeux* (Debussy) bereits meine Vorbehalte anmeldete — die musikalische Substanz scheint mir zu gering für die musikalische Ausarbeitung —, sollte ich heute wohl eher sagen, warum ich sie hochschätze. Ihre Vorzüge sind französisch, vielleicht sogar besonders französisch, und sie sind neu. Der Einfluß des Werkes auf Boulez ist deshalb wohl verständlich — ebenso wie der Mangel an Einfluß auf mich; denn seine schlagfreien, losen Taktstriche sind grundverschieden von meiner rubatoarmen, streng taktbetonten Musik. Und so bin ich auch immer noch versucht, die *Jeux* dekadent zu nennen, wenn auch nur in bezug auf meine eigene Entwicklung.

Auch die Jahre, die unmittelbar auf den Höhepunkt von 1912 folgten, waren herrlich reich und womöglich noch vielgestaltiger, nur könnte man vielleicht von einem Nachlassen an Originalität und explosiver Kraft sprechen, wenigstens gegenüber *Le Sacre* und *Pierrot*. Weberns Lieder mit Instrumenten gehören zu dieser Periode, auch *Wozzeck*, Schönbergs *Serenade* und seine *Fünf Stücke* op. 23, von mir selbst *Renard*, *Noces*, *Soldat* und die *Symphonies of Wind Instruments*. Es war noch eine Zeit des Suchens und Entdeckens. Was Sie den



Rückzug auf feste Formeln (formulation) nennen, setzte erst in den späten zwanziger Jahren ein, mit dem Auftreten des sogenannten Neoklassizismus — dem von Schönberg, Hindemith und mir selbst. Während der anderthalb Jahrzehnte von 1930 bis 1945 bewegten sich diese drei „neoklassischen“ Schulen immerhin in aufsteigender Richtung, und schon allein die Tatsache, daß man dabei von Schulen spricht, zeigt den Beginn fester Regeln (formulae). Die Schönberg-Schule, oder, wie man sie heute nennt, die Schule der Dodekaphonisten, war bei all ihren großen Verdiensten besessen von dem künstlichen Bedürfnis, jede Andeutung der Dreiklang=„Tonalität“ zu verleugnen — was recht schwer zu verwirklichen ist. Und sonderbarerweise war ihre Musik fest verwurzelt in einem höchst schwülstigen und anmutslosen Brahms.

Was meine eigenen Nachahmer anbelangt, meine „Schule“, wenn Sie so wollen, war der Haken bei ihnen, daß sie nicht so sehr meine Musik als das Persönliche in meiner Musik imitierten. Sie wurden bekannt für ihre Rhythmen, ihre Ostinati, ihre „unerwarteten“ Akzente, ihre diatonischen „Linien“, ihre „Dissonanzen“, und ihre C-Dur-, mit einem H oder einem A gewürzten Schlußakkorde.

Die Kennzeichen der Hindemith-Schule waren ihre unaufhörlichen  $\frac{9}{8}$ =Tempi, ihre endlosen Quartetten und ihre Fugen mit 32 Takte langen Themen.

Es gab natürlich noch andere Schulen — die vom Broadway, die Appalachische, die Neoneanderthalsche (Orff), die *arrière-garde* usw. —, aber jene drei waren die wichtigsten und bekanntesten.

Die drei Schulen waren zu einem gewissen Stillstand gekommen, als 1945 mit Kriegsende eine neue Epoche des Suchens und des Umsturzes einsetzte, und zwar genau mit der Wiederentdeckung der Meisterwerke von 1912, vor allem der Musik Weberns. Repräsentativ für die ersten Nachkriegsjahre sind die Kantaten von Boulez. Sie stammen nach Gehalt und Stil von den Liedern Weberns ab, sind aber anspruchsvoller in der Faktur. (Mit ihnen verschwindet nun wirklich das Ideal der dünnen, neoklassischen Linie.) Das bis jetzt einzige wirklich bedeutende Werk dieser neuen Zeit des Suchens ist Boulez' *Le Marteau sans Maître* (1954).

Die nächste Stufe dieser Entwicklung ist bereits sichtbar: sie wird musikelektronische Mittel verwenden müssen, akustische Spiegeleffekte ausnutzen und gesetzte mit improvisierten Bestandteilen mischen.

Doch genug der Wahrsagerei. Ich bin selber Komponist, und ich muß meinen eigenen Garten bestellen.

*Wie kamen Sie dazu, die Melodie Jambe en bois in Petruschka zu verwenden?*

Ein Leierkasten spielte sie jeden Nachmittag unter meinem Fenster in Beaulieu (bei Nizza), und da mir die Melodie gerade passend schien für die Szene, an der ich arbeitete, habe ich sie übernommen. Ich dachte nicht daran, daß der Komponist noch leben oder die Musik urheberrechtlich geschützt sein könnte, und Maurice Delage, der mir damals Gesellschaft leistete, meinte, es müsse sich um eine „sehr alte“ Weise handeln. Aber einige Monate nach der Uraufführung wurde Diaghilew davon unterrichtet, die Melodie stamme von einem Mister Spencer, einem noch sehr lebendigen, in Frankreich wohnenden Herrn. So geht denn seit 1911 ein Anteil der Tantiemen für *Petruschka* an Mr. Spencer oder seine Erben. Ich erwähne dies nicht, um mich zu beklagen; denn es ist ganz in Ordnung, wenn ich für die Benutzung dessen bezahle, was einem andern gehört. Hingegen scheint es mir nicht fair, daß ich von allen Einnahmen aus Konzertaufführungen von *Petruschka*, selbst aus der Aufführung einzelner Teile wie dem *Russischen Tanz*, ein Sechstel dem Mitverfasser des Szenariums abliefern muß.

Die Ungerechtigkeiten, die beim Schutz oder Nichtschutz der Urheberrechte passiert sind, würden meine Lebensgeschichte um ein kompliziertes Kapitel bereichern und auch eine neue Beurteilung eines Teils meiner kompositorischen Tätigkeit erfordern. Wer da glaubt, meine Werke machten mich reich, vergißt, daß alles, was ich vor 1931 schrieb — 1934 wurde ich Franzose, und dies verschaffte mir auch für die drei vorangehenden Jahre das mit meiner neuen Staatsangehörigkeit verbundene Urheberrecht — in den Vereinigten Staaten ungeschützt war und es auch heute noch ist, haben doch weder die USA noch die Sowjetunion die Berner Konvention unterzeichnet. So erhalte ich keine Aufführungstantiemen von *Feuervogel*, der mich als eines der meistgespielten Musikwerke unseres Jahrhunderts zum „Millionär“ gemacht hätte — wenn ich auch im Interesse meines Seelenheils keineswegs solche Ambitionen habe.

Der *Feuervogel*, *Petruschka* und *Le Sacre du Printemps* wurden in den USA während der letzten 35 Jahre nach Belieben geplündert und konnten frei aufgeführt werden. Ich versuchte, die Musik, die ich nach diesen drei Balletten schrieb, dadurch zu schützen, daß ein Amerikaner als Herausgeber genannt wurde — ein demütigender Notbehelf, obwohl Albert Spalding, der seinen Namen lebenswürdigerweise zur Verfügung stellte, offensichtlich kein Bearbeiter war. Diese Kriegsliste schützte jedoch nur jene weniger oft gespielten Werke der zwanziger Jahre, deren Nachdruck sich für die Piraten nicht lohnte.

Als ich 1945 Bürger der USA wurde, machte ich von fast allen Kompositionen, die vor 1931 entstanden sind, neue Bearbeitungen. Diese Fassun-



gen variieren von einer gänzlichen Umarbeitung wie bei *Petruschka* und den *Symphonies of Wind Instruments* bis zur bloßen Berichtigung von Druckfehlern, wie bei *Capriccio* und der *Psalmensymphonie*. Aber die drei erfolgreichen und einträglichen frühen Ballette werden immer noch weit häufiger nach den alten unautorisierten Nachdrucken gespielt.

Es gibt folgende nette Geschichte von Schönberg und einem seiner frühen Werke, das ebenfalls nicht geschützt war: Jemand schlug ihm vor, die Partitur etwas zu ändern, indem er beispielsweise eine halbe Note in zwei gebundene Viertel umschrieb, so daß das ganze als Neufassung in den Genuß des Copyright käme. Schönbergs Antwort: Ich kann gar nichts ändern, es ist bereits vollkommen.

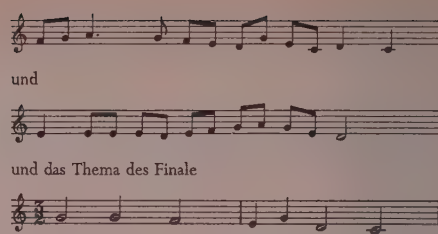
Der Fall *Jambe en bois* hätte sich später für mich wiederholen können mit der Melodie *Happy Birthday in Greetings Prelude*; dieses Werk entstand 1956 zum 80. Geburtstag von Pierre Monteux, war aber schon 1950 für eine andere, unaufgeführt gebliebene Komposition skizziert worden. Ich muß der Meinung gewesen sein, die Melodie gehöre zum musikalischen Volksgut und ihre Herkunft sei auf jeden Fall nicht mehr feststellbar. Wie es sich dann herausstellte, war der Komponist noch am Leben, verzichtete aber liebenswürdigerweise auf eine Entschädigung.

Wie weit haben Sie in Ihren russischen Werken, besonders in *Renard* und *Les Noces*, Motive aus der Volksmusik benutzt?

Im *Renard* habe ich mit Bewußtsein überhaupt keine volkstümlichen Melodien verwendet, und in *Les Noces* ist nur ein Thema aus einer Vorlage abgeleitet:



es handelt sich aber bei diesem weniger um ein Volkslied als um einen Gesang der Arbeiter, eine Proletariemelodie. Das Motiv wurde mir übrigens von meinem Freund Stepan Mitusow mitgeteilt, und zwar mindestens zehn Jahre, bevor ich davon im letzten Bild von *Les Noces* Gebrauch machte. Ich kannte natürlich die ausgezeichneten Sammlungen russischer Volkslieder von Tschaikowsky und von Liadow und die mehr oder weniger gute von Rimsky-Korsakow, und wenn ich bei diesem musikalischen Volksgut auch keine direkten Anleihen machte, so hat es mich doch zweifellos beeinflusst. Das Lied „Down St. Peter's Road“ in *Petruschka* (St. Petersburg hieß auf dem Lande kurzweg „Peter“ — „Gehst du zu Peter?“) stammt aus der Sammlung von Tschaikowsky. Auch im *Feuervogel* kommen drei volkstümliche Melodien vor, nämlich die beiden „Khorowod“-Themen.



das im Original einen punktierten Rhythmus hat. Es ist mir entfallen, welche der drei Sammlungen ich in diesen Fällen benutzt habe.

Im *Sacre du Printemps* geht nur die einleitende Fagottmelodie auf musikalisches Volksgut zurück, und zwar auf eine — damals neue — Anthologie litauischer Volksweisen, die mir in Warschau in die Hände gekommen war; das Motiv ist also nicht von Borodin oder Cui, wie man schon vermutet hat. Dagegen habe ich in keinem meiner russischen Lieder — *Pribaoutki*, *Vier russische Lieder*, *Berceuses du Chat* — Anleihen an Volkslieder gemacht, und wenn das eine oder andere doch so klingt, so geschieht es wohl nur deshalb, weil beim schöpferischen Vorgang irgendwelche im Unterbewußtsein schlummernden Erinnerungen angerührt wurden; aber in jedem dieser Fälle wurde die Musik durch die Worte und Silben des Textes bestimmt. Auch die Melodie der *Balalaika* in meinen *Pièces Faciles* stammt von mir selbst, wenn sie auch wie ein Volkslied tönt. In einem meiner andern Werke, freilich keinem „russischen“ und deshalb nicht zur gleichen Kategorie gehörend, habe ich reichlich Volksmusik verwendet, nämlich in den *Vier norwegischen Impressionen* (Norwegian Moods): alle Themen sind hier einer Sammlung norwegischer Volksweisen entnommen, die meine Frau bei einem Buchantiquar in Los Angeles aufgestöbert hatte — sie stammen also nicht von Grieg, wie einige Autoren meinten.

Für wen komponieren Sie?

Für mich und für das hypothetische Du. Ich müßte eher sagen: das ist das Ideal, das nur wenige erreichen. Die meisten von uns schreiben für eine bestimmte Hörerschaft, z. B. Haydn: „... Sie verlangen eine opera buffa von mir ... aber um sie auf dem Theater zu Prag aufzuführen, kann ich Ihnen diesfalls nicht dienen, weil alle meine Opern viel zu viel auf unser Personale (Esterházy) gebunden sind, und außerdem nie die Wirkung hervorbringen würden, die ich nach der Lokalität berechnet habe.“ Und in einem andern Brief: „Ich muß noch manches für das englische Publikum ändern.“ Das bedeutet keineswegs, daß ein Künstler sich etwas vergibt, wenn er sich nach einem Hörerkreis und seinem Geschmack richtet. *Hamlet* und



*Don Giovanni* sind für ein wirklich vorhandenes Publikum geschrieben worden, aber zweifellos hatten auch die Urheber dieser Meisterwerke vor allem sich selbst und das hypothetische Du im Sinn.

*Sie haben Ihre meisten Werke auf Bestellung komponiert. Hat dies Sie in Ihrer künstlerischen Richtung beeinflusst? Das heißt: haben die Art der Bestellung oder daran geknüpfte Bedingungen irgendwie die musikalische Haltung mitbestimmt oder etwa der musikalischen Entfaltungsmöglichkeit gewisse Grenzen gesetzt? Möchten Sie sich überhaupt zur Rolle des Auftrags in der zeitgenössischen Musik äußern?*

Der Trick besteht natürlich darin, daß man sich seinen Auftrag selbst aussucht, daß man das komponiert, was man komponieren möchte, und es sich nachträglich bestellen läßt. Ich hatte das Glück, daß mir dies öfters gelang. Aber um auf Ihre Frage zurückzukommen: Ich kann mir nicht recht vorstellen, daß die Art eines Auftrags irgendeinen Einfluß auf Richtung und Gehalt meiner Musik ausübte. Wohl hat Diaghilew mich auf Pergolesis Musik aufmerksam gemacht und mich angeregt, sie für eine neue Ballettmusik zu verwenden, mir schließlich auch einen festen Auftrag dafür erteilt, und zweifellos hat mich dieser Umstand zu einem neuen Verständnis des Klassizismus des 18. Jahrhunderts veranlaßt; ich halte aber gleichwohl dafür, daß ich selbst für den Gedanken an einen solchen Auftrag ebenso entscheidend war wie der Auftrag für mich, daß also *Pulcinella*, wenn das Werk auch damals einem Zufall seine Entstehung zu verdanken schien, für mich doch einen vollkommen folgerichtigen Schritt in meiner Entwicklung bedeutete.

Aber obwohl ich so die Bedeutung des Auftrags in meinem eigenen Fall zu bagatellisieren suche, glaube ich doch, daß die meiste neue Musik durch Aufträge beeinflusst und bis zu einem gewissen Grad sogar zum voraus festgelegt wird. Man erwartet doch stets eine ganz bestimmte Art von Komposition, so weitherzig auch immer die Bedingungen lauten mögen. So wird bei einem Werk, das für ein amerikanisches Symphonieorchester bestellt wird, erwartet, daß es sich in vier bis sechs Stunden Probe einstudieren lasse, in der Instrumentation und in der Aufführungsdauer dem Üblichen entspreche und sich stilistisch irgendwie zwischen einem eher zahmen Schönberg und einem eher zahmen Strawinsky bewege. Von diesem Schema darf der Komponist nicht allzuweit abgehen; er kann also beispielsweise nicht ein Zweiminutenstück liefern, das 35 Probestunden und 20 Extrainstrumente benötigt und dessen Stil so ausgefallen ist, daß dem Dirigenten, der es zu spielen wagt, gekündigt wird. (Fast umgekehrt verhält es sich bei den großen Rundfunkstationen der Bundesrepublik Deutschland: Finanzen und Probezeit sind dort für neue Musik im Überfluß

vorhanden, und so spart denn diese neue Musik – ob sie nun gut oder schlecht sei, steht hier nicht zur Diskussion – auch nicht mit entsprechenden Ansprüchen an die Ausführenden.) Gewiß kann ein Komponist auch unter einschränkenden Bedingungen eine persönliche und originale Musik schreiben; ich behaupte nur, daß äußere Bedingungen unvermeidlich auch gewisse Schablonen erzeugen.

Der bezeichnendste Unterschied zwischen einem Auftrag von einst und jetzt besteht wohl in der Frage nach dem Nutzen. Ich stelle es mir auf jeden Fall so vor, daß einstmals Musik bestellt wurde; um einen wirklichen Bedarf zu stillen. Solcher Art waren die Kompositionsaufträge eines Renaissancefürsten, der Kirche, eines Esterházy oder auch noch eines Diaghilew. Eine wirkliche – d. h. wirtschaftliche – Verwendung anspruchsvoller – d. h. unwirtschaftlicher – Musik ist zwar auch heute noch möglich – das neue Konzert für einen Geiger, die neue Symphonie für irgendwelche Philharmoniker usw. –, aber es bleibt dabei schwer zu bestimmen, ob man dieser Musik wirklich um ihrer selbst willen bedarf oder ob nicht ein Nebenzweck die Hauptrolle spielt, nämlich *Propaganda*. So bezweifle ich zum Beispiel, daß einige der Besteller meiner spätern Werke das, was sie dafür bezahlt haben, allein für ihr musikalisches Vergnügen ausgaben. Auch da handelt es sich immerhin noch um einen Nutzen, unabhängig von der dahinterstehenden Absicht. In der Regel aber existiert der Bedarf nach neuen Kantaten, Streichquartetten, Symphonien nur in der Einbildung, und die auftraggebenden Organisationen wie die Ford Foundation oder die Rockefeller-Stiftung kaufen in Tat und Wahrheit lediglich Überschusssymphonien auf, so wie die Regierung das überschüssige Getreide der Farmer erwirbt. Der Bedarf nach solcher Musik ist sogar derart hoffnungslos unwirklich, daß die Besteller heute danach trachten müssen, mit der Symphonie selbst auch noch gleich den Bedarf nach der Symphonie zu finanzieren.

Große, d. h. unvergängliche Musik schafft sich ihren Bedarf selbst; ob sie auf Bestellung entstand oder nicht, ist eine private wirtschaftliche Angelegenheit des Komponisten, die nur diesen etwas angeht. Weberns Lieder mit Instrumentalbegleitung wurden nicht bestellt, und sie kamen keinem Bedürfnis entgegen; zur Zeit ihrer Entstehung war kein Ensemble vorhanden, das sie hätte aufführen können. Es läßt sich nicht ausdenken, was eine solche Musik, die uns heute so folgerichtig erscheint, mit einer Bestellung für einen nützlichen Zweck zu tun haben könnte. Und doch war auch Webern imstande, Musik auf Bestellung zu schreiben. So eine Symphonie für die *League of Composers*; wahrscheinlich war die League wie jedermann sonst darüber entrüstet, aber das konnte einen Mann wie Webern nicht anfechten.



Probe zum „Feuervogel“:  
Strawinsky, Fokine  
und Tamara Karsawina



Während also der Komponist durch seinen Genius geleitet wird (sofern er einen hat — denn sonst kann er uns gleichgültig sein), was sind dann die Motive des Auftraggebers? Ich sah neulich eine Liste von Komponisten, denen eine der Stiftungen Aufträge für mehrere tausend Dollar erteilte. Soweit ich etwas von Musik verstehe und auch Arbeiten der betreffenden Musiker kenne, wäre nach meinem Dafürhalten die Stiftung weiser und menschenfreundlicher gewesen, wenn sie einigen dieser Leute *Bußen* in gleicher Höhe auferlegt hätte; denn Geld wird ihre Musik nicht besser machen, und es wird sie auch nicht davon abhalten, ihre Sucht nach Erfolg und Karriere weiter zu verfolgen und sich im Beifall jener Kritiker zu sonnen, die solchen Produkten automatisch zustimmen.

Unter meinen Erfahrungen mit Auftraggebern gibt es auch einen Zusammenstoß mit Antimäzenas persönlich, der ein Sproß des Kolonialwarenhandels und Pseudokenner „moderner Kunst“ war: er hätte gerne *The Rake's Progress* bei mir bestellt, wenn ich mich auf seine Bedingung eingelassen hätte, vor seinem Richterstuhl zu erscheinen und ihm meine Musik auf dem Klavier vorzuspielen.

Entsinnen Sie sich jenes Briefes von Sigismondo Malatesta, in dem er sich bei Giovanni di Medici nach seinem Künstler erkundigte, der ihm die neugetünchten Mauern des Tempio Malatesta mit Fresken schmücken könnte? Sigismondo verspricht dem Maler, wer immer er auch sei,

... Er möge arbeiten, wie er will,  
oder seine Zeit vergeuden, wie er will,  
ohne je der Unterstützung zu entbehren.

Das sollte jeder lesen, der einem Künstler einen Auftrag erteilen möchte.

*Welches Musikstück hat im vergangenen Jahr (1958) Ihr Interesse am meisten erweckt?*

Stockhausens *Gruppen*. Der Titel stimmt: die Musik besteht tatsächlich aus Gruppen, und jede Gruppe ist bewundernswert zusammengesetzt gemäß dem ihr zugedachten Volumen, ihrer Instrumentation, rhythmischen Form, Tessitura, Dynamik, den verschiedenen Arten von Hoch und Tief (obwohl vielleicht gerade das fortwährende Fluktuieren von hohen und tiefen Werten, das zum Charakter dieser Musik gehört, die eigentliche Ursache ihrer Monotonie ist). Das Werk zeigt als Ganzes mehr Sinn für Bewegung als irgendein anderes Stück von Stockhausen (seinen *Zyklus* habe ich allerdings nicht gehört), wenn ich es auch formal für nicht gelungenere halte als die *Zeitmaße*. Historisch betrachtet, dürfte die Bedeutung der *Gruppen* vor allem in ihren nachseriellen Neuerungen (inventions) bestehen, aber da mein eigenes Interesse an der Musik immer noch dem Kontrapunkt Note gegen Note gehört, für Stockhausen aber Modell und Umriss (pattern and shape) wichtiger sind, mag es mir nachgesehen werden, wenn ich nur die äußeren Aspekte vermerke.

Viel zu reden gab die Frage der drei Orchester. Tatsächlich hat jedes Orchester seine ganz bestimmte Funktion, ob es nun mit den andern zusammen oder getrennt spielt, und dies ist schließlich bei jeder poly-orchesteralen Musik der Fall, handle es sich nun um die von Schütz oder Mozart oder Charles Ives oder irgendeinem andern. (Immerhin stimmt es vielleicht nicht bei Stockhausens neuem Werk *Carré*.)

Verwickelter ist das Problem der drei Dirigenten. Wenn drei Dirigenten das Metronomtempo 60 erhielten und danach mit verbundenen Augen gleichzeitig weiterschlagen müßten, wären sie bereits nach zehn Takten nicht mehr beisammen.



Wenn nun die Metronomangaben für das eine Orchester 70, für das zweite 113,5 und für das dritte 94 lauten, können diese Tempi unmöglich mit etwelcher Genauigkeit eingehalten werden, sofern man sich allein auf die menschlichen Fähigkeiten verläßt. In Wirklichkeit werden sich die Dirigenten nacheinander richten, sie werden schwimmen und sich wieder aufeinander abstimmen. Darum würde ich auch lieber einem dieser Orchester zuhören, als es selbst dirigieren müssen; die Aufgabe, sich mit den andern Dirigenten zu synchronisieren und gleichzeitig auf die Details des eigenen Orchesters zu konzentrieren, erschwert einem das Hören beträchtlich.

Stockhausens Orchester ist voll von außerordentlichen Klängen. Lassen Sie mich nur wenige Einzelheiten nennen: z. B. die Violoncello- und Baßstelle in Takt 16, das Gitarrensolo in Takt 75, die drei Takte vor 102. Aber die vielleicht aufregendsten Töne der ganzen Partitur kommen bald nach dem Anfang: das Pizzicato des dritten Orchesters in Takt 63 bis 68, und besonders die Baßtriller und Flatterzungen der Bläser in den Takten 108 bis 116. Die rhythmische Gestaltung der Gruppen scheint mir von besonderem Interesse. Der folgende Takt zum Beispiel



zeigt, daß die Noten, ohne daß ihre rhythmische Beziehung zueinander gezeigt wird, in dieser Reihenfolge erklingen sollen:



Gibt es irgendein musikalisches Element, das noch wesentlich ausgewertet und entwickelt werden könnte?

Ja, die Stimmung (pitch). Ich riskiere sogar eine Voraussage, wonach die Stimmung entscheidend

für den Unterschied zwischen der „Musik von morgen“ und der von heute sein wird, und ich halte es für die wichtigste Seite der elektronischen Musik, daß sie jede Stimmung erzeugen kann. Unsere Einstellung zur Stimmung in der Mitte des 20. Jahrhunderts könnte vielleicht mit der Situation in der Mitte des 16. Jahrhunderts verglichen werden, als Willaert und andere die Notwendigkeit einer einheitlichen Temperatur nachgewiesen hatten; damals begannen die großen Experimente mit der Stimmung — Zarlinos Viertelston-Instrument, Vincentinis Archicembalo mit 39 Tönen auf die Oktave, und andere. Diese Instrumente hatten natürlich keinen Erfolg, und das wohltemperierte Klavier bürgerte sich ein (bereits mindestens 300 Jahre vor Bach), aber heute sind unsre Ohren — wenigstens die meinen — wieder aufgeschlossener für solche Experimente. In Osaka war ich neulich eines Nachmittags Zuschauer beim Kuramtengu-Spiel und gewöhnte mich dabei an die No-Flöte. Nachher hörte ich in einem Restaurant plötzlich eine normale Querflöte „normale“ (wohltemperierte) Musik blasen. Ganz abgesehen von der Musik selbst — ich denke, ich konnte von dieser Musik ohnedies absehen — war ich schockiert von der Dürftigkeit des Tons.

Haben Sie über Tradition Ihre besonderen Ansichten oder Theorien?

Nein. Ich gebrauche dieses Wort nur mit größter Vorsicht; denn heutzutage scheint es vor allem „das, was der Vergangenheit gleicht“, zu bezeichnen, ein Grund übrigens, weshalb kein guter Künstler gerade glücklich ist, wenn sein Werk als „traditionell“ bezeichnet wird. In Wahrheit braucht das traditionsbildende Werk überhaupt nicht an Vergangenes zu erinnern, vor allem nicht an unmittelbar Vergangenes, das die meisten Leute heute allein zu hören bekommen. Tradition ist generisch; sie wird nicht einfach „weitergegeben“, von Vater zu Sohn, sie ist vielmehr ein Lebensprozeß: sie wird geboren, wächst, reift, nimmt ab und wird — vielleicht — wiedergeboren. Diese Stufen des Wachstums und der Erneuerung stehen immer im Gegensatz zu den Stufen einer andern Anschauung oder Interpretation: echte Tradition lebt im Widerspruch. „Notre héritage n'est précédé d'aucun testament.“ (Unserm Erbe ging kein Testament voraus. René Char.)

Das ist, denke ich, die „Wahrheit“. Aber es ist auch wahr, daß der Künstler sein „Erbe“ spürt wie den Griff einer sehr kräftigen Kneifzange.



# Blick in ausländische Musikzeitschriften

„The Music Review“, Cambridge, August 1961

Reich mit Notenbeispielen ausgestattete Studie über das Schaffen von Goffredo Petrassi (John S. Weissmann). — Über ein Konzert elektronischer Musik in New York (Jan la Rue). — Über Waltons Zweite Symphonie (Ronald Woodham).

„Tempo“, London, Sommer 1961

Analyse von Benjamin Brittens Cello-Sonate (Peter Evans). — Notationsprobleme der Neuen Musik (Cornelius Cardew). — Gespräch mit Messiaen (Bernard Gavoty).

„Buenos Aires Musical“, Buenos Aires, August/September 1961

Das argentinische „Orquesta Sinfonica Nacional“ (Enzo Valenti Ferro). Strawinskys „Mawra“ im Teatro Colon (E. G. Belsunce). — Musik und Television (Ferro).

„Musical America“, New York, September/Okttober 1961

Die September-Nummer ist im Hauptteil dem Musikleben der Stadt Cleveland und deren kulturellen und musikalischen Institutionen gewidmet. — Im Berichtsteil schildert Roger Dettmer ausführlich die Triumphe, die Paul Hindemith in Chicago als Dirigent und Komponist im Juli 1961 gefeiert hat.

Glossen zum zeitgenössischen Musikverlag (Robert Sabin). — Vom polnischen Musikleben der Gegenwart (Jorge Bolet).

„Der Opernfreund“, Wien, Oktober/November 1961

Franz Eugen Dostal würdigt den jungen deutschen Komponisten Peter Ronnefeld und gibt eine Textprobe aus dessen Oper „Die Ameise“ (Libretto von Richard Bletschacher).

Hohes allgemeines Interesse verdient der im Zusammenhang mit der Krise der Wiener Staatsoper verfaßte Artikel „Sozialprobleme des technischen Bühnenpersonals“ (Franz Eugen Dostal).

„L'Approdo Musicale“, Rom, Band 12, Dezember 1960.

Die Neue Musik betreffen zwei am Schluß plazierte größere Aufsätze: „Die Schriften und Bilder Arnold Schönbergs“ (Luigi Rognoni), „Über Radio und Fernsehen in Italien“ (Piero Santi).

„Muzyka“, Warschau, Frühjahr/Juli 1961.

Besondere Erwähnung verdient der Aufsatz von Anton Prosnak: Die Permutationstechnik in der Korrelation zum Dur-Moll-System. — Folklore im Schaffen Béla Bartóks (Monika Gorczycka). — Strukturelle und dynamische Probleme der Melodik (Anton Prosnak).

„Österreichische Musikzeitschrift“, Wien, Juni/Okttober 1961.

Die zum Weltmusikfest der IGNM erschienene Doppelnummer bringt mit verbindenden Zwischentexten von Rudolf Klein die folgenden Aufsätze zur „Wiener Schule“: Arnold Schönberg (Josef Rufer), Persönliches von Alban Berg (Willi Reich), Egon Wellesz (H. A. Fiechtner), Ernst Krenek (Rudo Timper), Die zweite Generation (Harald Kaufmann), Anton Webern (György Ligeti), Die Wiener Schule und die Gegenwart (Friedrich Cerha). Ferner: „Die elektronische Musik“ (Herbert Eimert). — Die August-Nummer ist im Hauptteil den Salzburger Festspielen gewidmet. Von allgemeinem Interesse sind die Aufsätze: „Zur Ästhetik der Kritik“ (Harald Kaufmann) und „Abstraktion oder Falschmeldung?“ — In der Oktobernummer ist der Bericht über die Uraufführung der drei Minnelieder von Frank Martin (Rudolf Klein) bemerkenswert.

„Phono“, Wien, September/Okttober 1961.

Ferenc Fricsay und die Schallplatte (Kurt Blaukopf). — Hi-Fi-Stereophonie (F. A. Loescher).

„Musikrevy“, Stockholm, September/Okttober 1961

Über die Stockholmer Festspiele 1961 (Gösta Percy und Bengt Pleijel). — Ein literarisches Porträt von Pierre Boulez (Bengt Hambraeus).

Die Oktober-Nummer ist vollständig dem Musikleben in der Tschechoslowakei (Vergangenheit und Gegenwart) gewidmet.

„Mens en Melodie“, Utrecht, Oktober 1961.

Ausführlicher Bericht über die Münchner Premiere von Henzes „Elegie für junge Liebende“ (Walter Wolvekamp). — Über die „Harmonie vivante“, von Dommel-Diény (Nancy van der Elst).

Willi Reich

## Das neue Klavier-Buch

Ein technisch leichtes Spielbuch zur Einführung in die zeitgenössische Klavier-Literatur

2 Bände mit 37 Klavierstücken

der bekanntesten zeitgenössischen Komponisten

Edition Schott 1400/01 je DM 6,50



# MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR NEUE MUSIK

Unter Mitwirkung von Dr. Gerth-Wolfgang Baruch  
herausgegeben von Dr. Dr. h. c. Heinrich Strobel

28. JAHR / HEFT 1-12

1961

---

DER MELOS-VERLAG / MAINZ







## Aufsätze

|   | Seite |
|---|-------|
| George Antheil: Präzisionsmusik   | 220   |
| Claus=Henning Bachmann/Ernst Krenek/Franz Willnauer/Fritz Winckel: Kann man serielle Musik hören? | 223   |
| Pierre Boulez/Heinrich Sutermeister: Zwei Komponisten geben Auskunft                              | 67    |
| Pierre Boulez: Wie arbeitet die Avantgarde?   | 301   |
| Robert Breuer: Lukas Foss improvisiert  | 8     |
| — Mitropoulos — Mystiker und Moralist   | 113   |
| Michel Butor: Mallarmé selon Boulez   | 356   |
| Fleur Cowles: Dali greift nach dem musikalischen Theater  | 37    |
| Claude Chamfray: Gespräch mit Darius Milhaud  | 1     |
| Hans Curjel: Dodekaphonie — eine Weltsprache  | 29    |
| Werner Egk: Die Jungfrau von Port au Prince   | 137   |
| Hans Magnus Enzensberger: Die Hühner- und die Heldenbrust   | 101   |
| Walter F. Goebel: Anton Weberns Sinfonie  | 359   |
| Siegfried Günther: Wolfgang Fortner: „The Creation“   | 109   |
| Lukas Foss: Über Ensemble-Improvisation   | 312   |
| Georg Heike: Informationstheorie und musikalische Komposition                                     | 269   |
| Armand Hiebner: Geburtstagsgruß an Conrad Beck  | 189   |
| Marianne Kesting: Panorama des absurden Theaters  | 313   |
| Giselher Klebe: Meine Oper „Alkmene“  | 272   |
| Rudolf Klein: Schutzpatron der Neuen Musik: Doktor Seefehlner                                     | 173   |
| Lothar Knessl: Randglossen zum Wiener Musikleben  | 176   |
| Horst Koegler: Choreographen adaptieren moderne Musik   | 104   |
| Ernst Krenek/Claus=Henning Bachmann/Franz Willnauer/Fritz Winckel: Kann man serielle Musik hören? | 223   |
| Heimo Kuchling: Neue bildende Kunst in Österreich   | 179   |
| Wolf-Eberhard v. Lewinsky: Der Dramatiker Giselher Klebe  | 4     |
| Rolf Liebermann: Als Intendant sieht man alles anders   | 261   |
| Diether de la Motte: „Elegie für junge Liebende“  | 152   |
| Hans Otte: Neue Notationen und ihre Folgen  | 76    |
| Willi Reich: Erinnerungen an „23“   | 185   |
| — Hermann Scherchen: Gärtner der Musik  | 230   |
| Claude Rostand: Picasso und die Musik   | 308   |
| Michael Steinberg: Elliott Carters 2. Streichquartett   | 35    |
| Rudolf Stephan: Eine neue Notenschrift ist unerlässlich   | 9     |
| Igor Strawinsky: Gespräche mit Robert Craft   | 385   |
| Heinrich Strobel: Madame Claude Debussy, née Bardac   | 363   |
| H. H. Stuckenschmidt: 118 Sullivan Street: Edgar Varèse 75 Jahre alt                              | 45    |
| — Blick in den Spiegel  | 349   |
| Sunnhild, 12 Jahre, begeistert sich für Hinrichtungen   | 42    |
| Heinrich Sutermeister/Pierre Boulez: Zwei Komponisten geben Auskunft                              | 67    |
| Ernst Thomas: Was ist Aleatorik?  | 213   |
| Peter Weiser: Kellertheater frisch lackiert   | 183   |
| Marc Wilkinson: Edgar Varèse — Pionier und Prophet  | 68    |
| Franz Willnauer/Fritz Winckel/Claus=Henning Bachmann/Ernst Krenek: Kann man serielle Musik hören? | 223   |
| Fritz Winckel/Franz Willnauer/Claus=Henning Bachmann/Ernst Krenek: Kann man serielle Musik hören? | 223   |

## Das neue Buch

„Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik 1960“, 155 — Hans Ulrich Engelmann: „Kurt Weill — heute“, 156 — André Hodeir: „Since Debussy“, 187 — Kurt Honolka: „Das vielstimmige Jahrhundert“, 78 — Rudolf Klein: „Frank Martin“, 157 — „Neue Musik in der Bundesrepublik Deutschland“, 43 — „die Reihe“ Nr. 7, 117 — Claude Rostand: „La Musique Allemande“, 10 — Robert Siohan: „Igor Strawinsky“, 320 — Edgar Varèse: „Erinnerungen und Gedanken“, 156 — Roman Vlad: „Strawinsky“, 275 — Winfried Zillig: „Variationen über Neue Musik“, 231

## Blick in ausländische Musikzeitschriften

12 — 44 — 80 — 118 — 157 — 188 — 233 — 321 — 366 — 404

## Berichte aus Deutschland

Berlin: Festwochen 1961: Giselher Klebe „Alkmene“ (U), Heinz Friedrich Hartig „Escorial“ (U), Roman Vlad „Doktor aus Glas“ (U), Hermann Heiß Ballett „Die Tat“ (U), Pierre Boulez/Deryk Mendel Ballett „Marteau sans Maître“ (szen. U), Aribert Reimann „Totentanz“ (U), Heimo Erbse „Bläserquintett“ op. 20 (U), Juan Carlos Paz „Fünf Sätze“ (U), Boris Blacher „Klavierkonzert“ (U), 366 — Bielefeld: Winfried Zillig „Die Verlobung in St. Domingo“ (U), Marcel Mihalovici „Krapp oder das letzte Band“ (U), 193 — Braunschweig: Hermann Reutter „Ballade von den drei Flüssen“ (U), 17 — Bremen (Radio Bremen): Pro musica nova: Hans G. Helms/Hans Otte „daidalos“ (U), Bo Nilsson „Reaktionen für vier Schlagzeuger“ (U), Henri Pousseur „Caractères“ (U), Roman Haubenstock-Ramati „Mobile for Shakespeare“ (U), 330 — Darmstadt: Giselher Klebe „Symphonie“ op. 16 (E), 92; XVI. Kranichsteiner Ferienkurse und Tage für Neue Musik des Hessischen Rundfunks Frankfurt: Robert Taylor „Streichquartett in vier Sätzen“ (E), Henri Pousseur „Exercices pour piano“ (U), Aldo Clementi „Triplum“ (U), Chou Wen-Chung „Seven Poems of T'ang Dynasty“ (E), Bo Nilsson „Szene III für Kammerensemble“ (U), Włodzimierz Kotowski „Canto“ (U), Bruno Maderna „Serenata IV“ (U), Klaus Huber „Noctes“ (U), Bernd Alois Zimmermann „Présence“ (U), Isang Yun „Sinfonische Szene“ (U), Niccolò Castiglioni „Disegni“ (E), Milko Kelemen „Epitaf“ (U), Hans Ulrich Engelmann „Incanto“ (U), Franco Donatoni „For Grilly“ (E), Earle Brown „Available Forms“ (U), Pierre Boulez „Livre pour Quatuor V et VI“ (U), Hermann Heiß „Elektronische Komposition Nr. IV“ (U), 322 — Donaueschingen: Tage für zeitgenössische Tonkunst 1961: Pierre Boulez „Deuxième Livre“ der „Structures pour piano“ (U), György Ligeti „Atmosphère“ (U), Roman Haubenstock-Ramati „Credentials or think, think Lucky“ (U), Luciano Berio „Epifanie“ (U), Gunther Schuller „Contrasts“ (U), Jacques Guyonnet „Monades III“ (U), Peter Schat „Entelechie I“ (U), 405 — Düsseldorf: Hans Werner Henze „Undine“, 159; Franz Alfons Wolpert „Goethe-Kantate“ (U), 242; Moderne Kammermusik, 279; „Musiktheater des 20. Jahrhunderts“: Peter Ronnefeld „Die Ameise“ (U), 410; Neue Kammermusik von Jürg Baur, 413 — Essen: Bohuslav Martinu „Mirandolina“ (E), 14; Jan Hanus „Der Diener zweier Herren“ (E), 50 — Freiburg: Kazimierz Serocki „Episoden für Streicher und drei Schlagzeuggruppen“ (E), 51 — Hamburg: (NDR) Igor Strawinsky „Monumentum pro Gesualdo di Venosa“ (E), 89; Benjamin Britten „Sommernachtstraum“ (E), 119; (NDR) Nicolas Nabokov „Schiwago-Lieder“ (U), 90; (NDR) Goffredo Petrassi „Flötenkonzert“ (U), Hans Ulrich Engelmann „Polyphonica für Orchester“ (U), 244 — Hannover: Arnold Schönberg Ballett (Y. Georgi) „Prisma“ (U), Jacques Ibert „Der Strohhut“ (U), 13; René Leibowitz „Violinkonzert“ op. 50 (U), Claude Debussy „Khamma“ (E), Klaus Hashagen „Der Bau des Tempels“ (U), 91; Markus Lehmann „Der kleine Bahnhof“, Gian Carlo Menotti „Das Telefon“, Paul Hindemith „Hin und zurück“, 123; Carl Orff „Antigonae“, 240 — Kassel: Winfried Zillig „Das Opfer“, 47; Willy Burkhard „Die schwarze Spinne“ (E), 276 — Kiel: Ikuma Dan „Der silberne Reiter“ (E), 83; Bertolt Brecht/Kurt Weill „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“, 241 — Köln: Igor Strawinsky „Oedipus Rex“, 16; (WDR) Ingvar Lidholm „Mutanza per orchestra“ (E), Bernd Alois Zimmermann „Dialoge“ (U), Luigi Dallapiccola „Dialoghi“ (E), Dieter Schönbach „Farben und Klänge“ (U), 50; Igor Strawinsky Ballett (A. v. Milloss) „13 Stühle“ (E), 85; (WDR) Jacques Calonne „Pages“ (U), Mauricio Kagel „Sonant“ (E), Roman Haubenstock-Ramati „Liaisons“ (U), 243; Theater am Dom: „Originale — musikalisches Theater“, 413; (WDR)



Grazyna Bacewicz „Musik für Streicher, Trompeten und Schlagzeug“ (E), Witold Lutoslawski „Venezianische Spiele“ (E), Karol Szymanowski „Litanei an die Jungfrau Maria“ (E), Igor Strawinsky „Greeting Prelude“ (E), 412 — Krefeld: Humphrey Searle „Tagebuch eines Irren“ (E), 86 — München: Hugo Weisgall „The Purgatory“ (U), 88; Musica viva, 123; Festwoche des Balletts. Gastspiel „Ballet du XXIème Siècle“: Anton Webern (Maurice Béjart) „Orchesterstücke“ op. 6 und op. 10 (szen. U), 277; Musica viva, 327 — Nürnberg: 10. Woche des Gegenwartstheaters: Kurt Weill „Der weite Weg“ (E), Friedrich Schmidt Ballette „Cupiditas“ (U), „Toccata“ (U), 236 — Schwetzingen: Festspiele 1961: Hans Werner Henze „Elegie für junge Liebende“ (U), 234 — Selbst: Jean Martinon „Violinkonzert“ (U), 244 — Stuttgart: Carl Orff „Ludus de nato Infante mirificus“ (U), 46

## Berichte aus dem Ausland

Amsterdam: Holland-Festival: Luctor Ponse „Sextett“ (U), 238 — Bergamo (Italien): Giacomo Manzoni „La Sentenza“ (U), 54 — Bergen (Norwegen): Festspielpreis für Arne Nordheim, 417 — Brüssel: Maurice Béjart: „Ballet du XXIème Siècle“, 19 — Gravesano (Schweiz): Elektroakustische Arbeitstagung im Hermann-Scherchen-Studio, 372 — Kopenhagen: Luigi Nono „Incontri“ (E), Karlheinz Stockhausen „Kontakte“ (E), Mauricio Kagel „Transición II“ (E), Luigi Dallapiccola „Der Gefangene“ (E), 125; Axel Borup Jørgensen „Fünf Lieder für Mezzosopran mit Klavier“ (U), Fleming Weis „Fünf Epigramme für Streichquartett“ (U), Ole Schmidt (Lizzi Rode) „Ballett in D“ (U), 332 — Linz (Österreich): Johann Nepomuk David „Sinfonia per archi“ (U), „Ezzolied“ (E), 94 — Liverpool (England): Peter Racine Fricker „Dritte Sinfonie“ (U), William Walton „Zweite Sinfonie“ (E), 20 — London: Benjamin Britten „Ein Sommernachtstraum“ (E), 93 — Luzern (Schweiz): Internationale Musikfestwochen: Zoltán Kodály „I. Symphonie“ (U), Armin Schibler „Violinkonzert“ op. 61 (U), Johann Nepomuk David „Musik für Bratsche und Kammerorchester“ (U), Hilding Rosenberg „Riflessioni per orchestra d'archi“ (U), Sándor Veress „Passacaglia concertante per oboe ed archi“ (U), Milko Kelemen „Fünf Essays“ (U), 373 — Mailand: Gian Francesco Malipiero „Torneo Notturmo“ (E), Jean-Pierre Rivière „Per un Don Chisciotte“ (U), 198 — Mexiko: Arnold Schönberg „Variationen“ op. 31 (E), Richard Strauss „Rosenkavalier“ (E), 416 — Oslo: Karlheinz Stockhausen „Zyklus für einen Schlagzeuger“ (E), „Klavierstück XI“ (E), „Refrain für drei Spieler“ (E), „Kontakte für elektronische Klänge, Klavier und Schlagzeug“ (E), Johan Kvandal „Duo für Violine und Violoncello“ (U), Østein Sommerfeldt „Sonatine Nr. 2 für Klavier“ (U), 200 — Palermo (Italien): Internationale Woche Neuer Musik: Mario Peragallo „Vibrazioni“ (U), Domenico Guaccero „Studie für Quartett“ (U), Niccolò Castiglioni „Disegni per Orchestra“ (U), Egisto Macchi „Composizione Nr. 5“ (U), Camillo Togni „Helian-Zyklus“ (U), Turi Belfiore „Paradigmi“ (U), Franco Donatoni „Klangfiguren“ (U), Toru Takemitsu „Le son calligraphie I“ (U), Kazuo Fukushima „Chu-u“ (U), Luis De Pablo „Radial“ op. 9 (U), 330 — Paris: Karlheinz Stockhausen „Refrain“ (E), Sylvano Bussotti „Torso“ (U), Girolamo Arrigo „Quarta occasione“ (U), Mauricio Kagel „Sonant pour guitare, harpe, contrebasse et instruments de peau“ (E), Gilbert Amy „Klaversonate“ (U), Pierre Jansen „Concerto audio-visuel“ (U), Pierre Boulez „pli selon pli“ (E), Jean Durbin „La fête étrange“ (E), Maurice Le Ronse „Le cercle des métamorphoses“ (E), Yannis Xenakis „Metastassis“ (E), Louis Saguer „Cinco Cantos de Lorca“ (E), Karl Amadeus Hartmann „7. Symphonie“ (E), Krzysztof Penderecki „Anaklasis“ (E), 253; Arnold Schönberg „Moses und Aron“ (E), 286 — Straßburg: Luigi Dallapiccola „Il Prigioniero“ (E), 251 — Tel Aviv (Israel): Noam Sheriff „Stufengesänge“ (U), Paul Ben-Haim: „Capriccio für Klavier und Orchester“ (U), „Tanz und Invokation“ (U), Alexander Uria Boscovich „Canto di Ma'alot“ (U), 167 — Tokio: Musik-Festival, 280 — USA: Princeton Seminar in Advanced Musical Studies, 128 — Venedig: Biennale 1961: Luigi Nono „Intolleranza“ (U), 195 — Wien: IGNM-Festival: Arnold Schönberg „Jakobsleiter“ (U), Björn Wilko Hallberg „Felder“ (E), Harrison Birtwistle „Monody for corpus Christi“ (E), Vittorio Fellegara „Serenata“ (E), Krzysztof Penderecki „Dimensionen der Zeit und der Stille“ (Neufassung U), Michael Gielen „Variationen für 40 Instrumente“ (E), Roman Haubenstock-Ramati „Sequences“ (E), Boguslaw Schäffer „Monosonata per archi“ (E), Salvatore Martirano „O, o, o, o, that Shakespeherian rag!“ (E), Jacques Wildberger „Musik für 22 Solostreicher“ (U), Franco Donatoni „Strophes per orchestra“ (E), Egisto Macchi „Composizione 3“ (E), Shin-ichi Matsushita „Canzone da sonar“ (E), Václav Dobiáš „Sonate für Klavier, Bläserquintett, Pauken und Streichorchester“ (E), Edgar Varèse „Arcana“ (E), Olivier Messiaen „Chronochromie“ (E); Festwochen: Béla Bartók „Fünf Lieder“ op. 15 (U), Luciano Berio „Quaderni I“ (Neufassung U), 245 — Zagreb (Jugoslawien): Musik-Biennale: Milko Kelemen „Skolion“ (E), 248 — Zürich: Bohuslav Martinu „Griechische Passion“ (U), 249

## *Blick in die Zeit*

Kommen nur Großverdiener ins Opernhaus?, 22 — Pressekarten bei Vorschußlorbeeren, 23 — UHF für das Zweite Fernsehprogramm, 54 — Verwirrung der Begriffe (Neue Musik und Technik), 55 — Schopenhauer als Prophet, 55 — Trophäen eines heimlichen Tonbandjägers, 94 — Zagreb bereitet die erste musikalische Biennale vor, 130 — Eine Plastik entfernt, 167 — Die Schnulze trägt einen Smoking, 256 — Dallapiccola analysiert Verdi, 289 — Kommentar zu: „Kommen nur Großverdiener ins Opernhaus?“ aus *Melos* 1/61, 291 — Zierfische und Staatsfeind, 373

## *Moderne Musik auf Schallplatten*

Wolfgang Fortner: „Movements für Klavier und Orchester“ / „The Creation“, 292 — Georges Migot: „Le Zodiaque“, 257 — Carl Orff: „Die Bernauerin“, 96 — Philips startet neue Serie, 333 — Serge Prokofieff: „Konzert e-Moll für Violoncello und Orchester“ op. 58 / Darius Milhaud: „Konzert Nr. 1 für Violoncello und Orchester“, 257 — Armin Schibler: „2. Kammerballett“ op. 60 / „1. Streichquartett“ op. 14 / „3. Streichquartett“ op. 57, 417

## *Neue Noten*

Grazyna Bacewicz: „Variations“, 292 — Conrad Beck: „Zweite Sonate für Violoncello und Klavier“, 257 — Günter Bialas: „Sonata piccola für Violine und Klavier“, 23 — Benjamin Britten: „Cantata Accademica — Carmen Basiliense“, 336 — Ludwig Bus: „Moderne Orchesterstudien für Violine“, 201 — Johann Nepomuk David: „Violin-Konzert Nr. 2“, 23; „Magische Quadrate“, 292 — Hans Ulrich Engemann: „Klavierstücke“ op. 5, 56 — Heimo Erbse: „Dialog für Klavier und Orchester“ op. 11, 57 — Hans Werner Henze: „Drei Fragmente nach Hölderlin“ / „Drei Tentos“ aus „Kammermusik 1958“, 96 — Paul Hindemith: „Fünfstimmige Madrigale“, 56 — Wilhelm Killmayer: „Canti amorosi“, 257 — Lothar Knessl: „Motetto I per il Natale“, 56 — Gottfried Michael Koenig: „Essay“, 336 — Ernst Krenek: „Streichtrio für Violine, Viola und Violoncello“, 336 — Polnische Avantgarde (Tadeusz Baird, Henryk Górecki), 335 — Hermann Reutter: „Triptychon nach Gedichten von Friedrich Schiller“ / „Weltlicht“, 56 — Bogusław Schäffer: „Musica per pianoforte“, 96; „Monosonata per archi“, 96 — Arnold Schönberg: „Dreimal tausend Jahre“ für gemischten Chor a cappella op. 50 A, 201 — Gerhard Wimberger: „Heiratspost-Kantate für gemischten Chor, Cembalo und Kontrabaß“, 96

## *Moderne Musik in den Konzerten 1961/62*

376

## *Notizen*

24 — 57 — 131 — 168 — 202 — 293 — 380 — 418

## *Bilder*

Cvetka Ahlin in Arthur Honeggers „Antigone“, 121 — Andreas Camillo Agrelli in Béla Bartóks „Herzog Blaubarts Burg“, 371 — George Antheil: „Transatlantic“ (Frankfurt, 1930), 220; in Hollywood, 221; 222 — Tania Bari, 105 — Béla Bartók „Herzog Blaubarts Burg“ (Freiburg), 371 — Gerth-Wolfgang Baruch, 201 — Conrad Beck, 190 — Samuel Beckett „Glückliche Tage“ (Berlin), 315 — Maurice Béjart, 105 — Cathy Berberian, 409 — Luciano Berio, 52; 109; 409 — Berlin: Neue Deutsche Oper, 367 — Boris Blacher „Die Flut“ (Trier), 194 — Pierre Boulez: 67; „Structures II“ (Autograph), 405, 408; 406; 409 — Ernest Bour: 52; 252 — Claus Bremer „der fuß des gewitters leuchtet“, 150 — Benjamin Britten: „Ein Sommernachtstraum“ (Hamburg), 119; 120 — Willi Burkhard „Die schwarze Spinne“ (Kassel), 276 — Ludwig Bus, 242 — Ingeborg Bremert in H. W. Henzes „Elegie für junge Liebende“, 234 —



Cabaret DADA, 355 — Elliott Carter, 36 — Jean Cébron, 108 — Jean Cocteau, 309 — Marius Constant, 162 — Merce Cunningham, 106 — Salvador Dalí „Das Beharren der Erinnerung“ (Öl, 1931), 38; „Die Versuchung des hl. Antonius“ (Öl, 1946), 40; beim Gießen der Einbanddecke seines Buches „Apokalypse“, 41 — Luigi Dallapiccola „Der Gefangene“ (Kopenhagen), 125; Porträt, 289 — Serge Diaghilew (Zeichnung von Michael Larionow), 391 — Claude Debussy mit Tochter Chou-Chou, 363 — Sybille Dochtermann in Ionescos „Unterrichtsstunde“, 315 — William Dooley in „Krapp oder das letzte Band“, 193 — Berta Drews in Becketts „Glückliche Tage“, 315 — Erna Maria Duske; in Britzens „Sommernachtstraum“, 119; in Liebermanns „Schule der Frauen“, 121 — Werner Egk: „Peer Gynt“ (Figurine), 139; „Irische Legende“, 140; „Caribische Suite“ (Figurinen), 143; „Die chinesische Nachtigall“, 146; „Danza“, 148 — Lea Ehrlich (Öl, 1959), 215 — Dietrich Fischer-Dieskau in H. W. Henzes „Elegie für junge Liebende“, 234 — Michael Fokine, 402 — Lucio Fontana „Raumbegriff“, 266 — Margot Fonteyn in H. W. Henzes „Undine“, 82 — Wolfgang Fortner, 109 — Lukas Foss, 8 — Werner Franz in Willy Burkhardts „Die schwarze Spinne“, 276 — Jean Fürguely „Vue de l'exposition“ (1960), 304 — Brigitte Gröner in Ionescos „Unterrichtsstunde“, 315 — Guggenheim-Museum (New York), 32 — Jacques Guyonnet, 409 — Walter Habernicht in Orffs „Die Kluge“, 194 — Etienne Hajdu „Ardoise“ (Stein, 1957), 218 — Karl Amadeus Hartmann „Simplicius Simplicissimus“ (Freiburg), 371 — Roman Haubenstock-Ramati: „décisions“ (Graphik), 76; 407 — Bernhard Heiliger „Vegetative Figur“ (Stein, 1955), 227 — Erika Helmert in Honeggers „Johanna auf dem Scheiterhaufen“, 90 — Carla Henius, 255 — Hans Werner Henze: Ballett „Undine“ (Film) 81, 82; 159; „Elegie für junge Liebende“ (Bühnenbildentwurf von Helmut Jürgens), 153; (Schwetzingen), 234, 235; (Glyndebourne), 284; Porträt, 327 — Paul Hindemith: Dankkarte für Glückwünsche zum 65. Geburtstag, 31; „Mathis der Maler“ (München), 49; „Neues vom Tage“ (Mannheim), 192 — Arthur Honegger „Johanna auf dem Scheiterhaufen“ (Kassel), 90 — Heinz Hoppe in Britzens „Sommernachtstraum“, 120; in Liebermanns „Schule der Frauen“, 121 — Ionesco: „Nashörner“ (Deutsches Fernsehen), 315; „Unterrichtsstunde“ (Hamburg) 315 — Alfred Jarry „Ubu Roi“ (Darmstadt), 315 — Tamara Karsawina, 402 — Wilhelm Killmayer „La Buffonata“ (Heidelberg), 238 — Giseler Klebe: „Alkmene“ (Autograph, 1. u. 2. Akt) 273, 274; (Berlin) 369 — Köln: Theater am Dom: „Originale — musikalisches Theater“, 414 — Mario Labroca, 194 — Rudi Lehmann in Orffs „Die Kluge“, 194 — György Ligeti, 406 — Rolf Liebermann „Schule der Frauen“ (Hamburg), 121 — Alfred Lörcher „Revolution“, 6 — Yvonne Loriod, 409 — Beppo Louca in Orffs „Die Kluge“, 194 — Bruno Maderna, 255; 325 — Max Mairich in Ionescos „Nashörner“, 315 — Gian Francesco Malipiero „Torneo Notturmo“ (Mailand), 199 — Stéphane Mallarmé, 357 — Bohuslav Martinů „Griechische Passion“ (Zürich), 250 — Leonid Massine, 394 — Henry Matisse, 394 — Alfred Matzke „Baum“ (Aquarell 1960), 180 — Hans Mersmann, 319 — Olivier Messiaen, 325 — Karl Ulrich Meves in Ionescos „Unterrichtsstunde“, 315 — Brigitte Meyer-Denninghoff „Dreiteilig“ (Messing und Zinn), 263 — Frida Meyer-Wolff in Boris Blachers „Die Flut“, 194 — Darius Milhaud (Zeichnung von seinem Sohn), 3 — Dimitri Mitropoulos: 113, 114, 115 — Kurt Moldovan „Susanna und die Alten“ (Tuschzeichnung), 182 — Dagmar Naaff in „Herzog Blaubarts Burg“, 371 — Waslaw Nijinsky in Strawinskys „Petruschka“ (Uraufführung, Paris), 389 — Luigi Nono: Porträt 194; „Intolleranza“ (Venedig), 196, 197 — Arne Nordheim, 417 — Edith Nuber in Boris Blachers „Die Flut“, 194 — Carl Orff: „Ludus de nato Infante mirificus“ (Stuttgart), 46; „Oedipus der Tyrann“ (München), 160; „Die Kluge“ (Trier), 194; „Antigonae“ (Hannover), 240 — Marta Pan „Entwurf für ein Denkmal“ (Zement), (1952), 34 — Goffredo Petrassi: Ballett „Das Bildnis des Don Quichotte“ (Köln), 85 — Johannes Petschull, 161 — Pablo Picasso: 309; Kostümentwurf für die Manager in „Parade“, 310 — Helga Pilarczyk in Britzens „Sommernachtstraum“, 120 — Josef Pillhofer „Liegende Figur“ (Bronze 1959), 181 — Serge Prokofjew: „Die Liebe zu den drei Orangen“ (München), 15 — Peter Ronnefeld: „Die Ameise“ (Düsseldorf), 410, 411 — Hans Rosbaud, 166; 407; 408 — Edmund Saussen in Alfred Jarrys „Ubu Roi“, 315 — Egon Seefehlner, 173 — Michael Somes in H. W. Henzes „Undine“, 82 — Herbert Schachtschneider in Strawinskys „Oedipus Rex“, 16 — Bernard Shaw „Ländliche Werbung“ (Wien), 184 — Hermann Scherchen, 230 — Alfred Schlee, 364 — Arnold Schönberg: Ballett (Y. Georgi) „Prisma“ (Hannover), 14; Ballett (A. v. Milloss) „Wandlungen“ (Köln), 85; „Jakobsleiter“ (Wien), 247; „Moses und Aron“ (Paris), 287 — Gunther Schuller, 408 — Kurt Schwertsik, 331 — Karlheinz Stockhausen: „Studie für elektronische Musik“ (Drahtplastik), 77; Porträt, 324; 331 — Gerhard Stolze in Britzens „Sommernachtstraum“, 119; in Orffs „Oedipus der Tyrann“, 160 — Igor Strawinsky: „Oedipus Rex“ (Köln), 16; (Straßburg), 252; Porträt, 387; während einer Probe zum „Feuervogel“, 402 — H. H. Stuckenschmidt: 1961, 551; 1931, 1920, 1904, 553 — Heinrich Sutermeister, 67 — SWF-Bläserquintett, 407 — Tokio: Metropolitan Festival Hall, 281, 282 — David Tudor, 331 — Edgar Varèse, 45 — Astrid Varnay in Orffs „Oedipus“, 160 — Victor Vasarely „Plastique cinétique“, 151 — Emilio Vedova, 194 — Kurt Weill: Ballett „Die sieben Todsünden“ (Karlsruhe), 86; „Der weite Weg“ (Nürnberg), 237 — Bernhard Wicki in Ionescos „Nashörner“, 315 — Wanda Wilkomirska, 124 — Fritz Wotruba „Liegende Figur“ (Weißer Kalkstein 1960/61), 181 — Shimon Wincelberg „Kataki“ (Wien), 183 — Roman Vlad „Doktor aus Glas“ (Berlin), 368 — Winfried Zillig „Das Opfer“ (Kassel), 48 — „23“, Eine Wiener Musikzeitschrift, 187



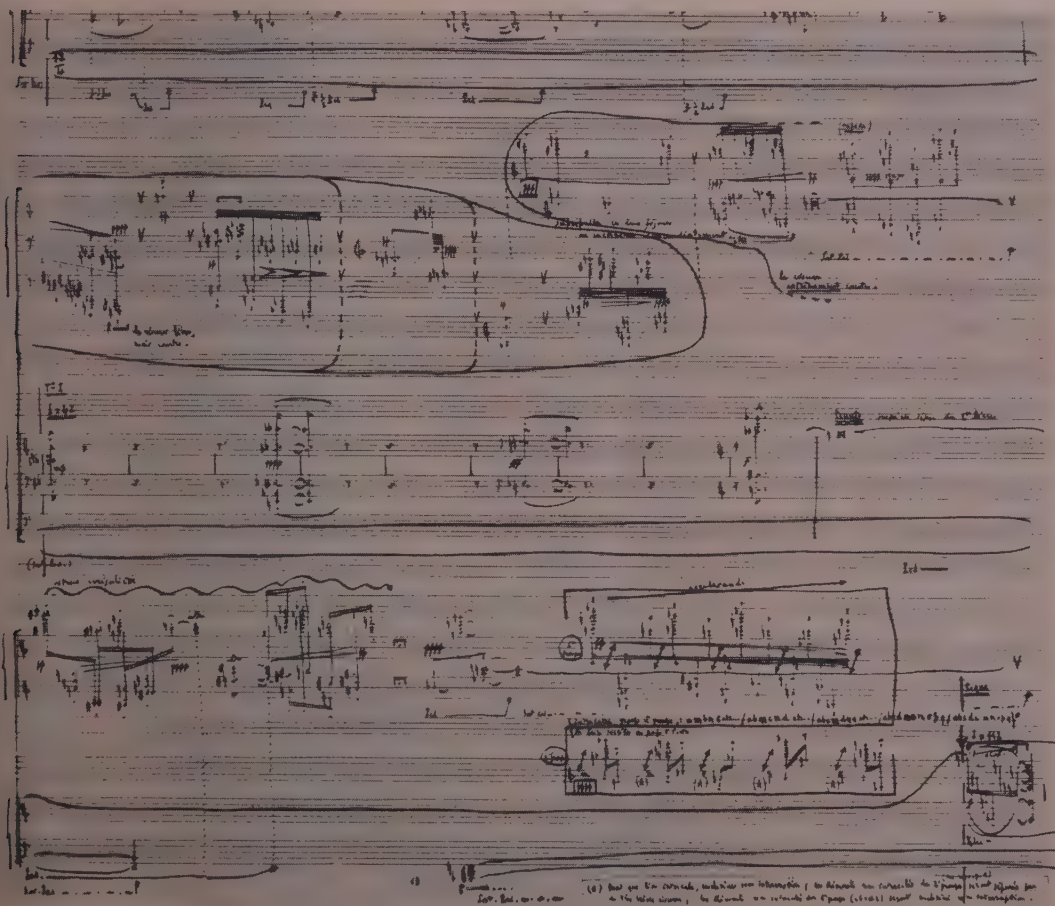


## Donaueschingen ist immer noch eine Reise wert

Die Donaueschinger Musiktage, unter der Schirmherrschaft des Hauses Fürstenberg, fanden einen außergewöhnlichen Anreger in Dr. Dr. h. c. Heinrich Strobel, dem Leiter der Musikabteilung des Südwestfunks Baden-Baden. Seit fünfzehn Jahren ist er richtungsweisend für die Entwicklung und Verbreitung der lebendigen zeitgenössischen Musik. Es sei auch am Rande unterstrichen, was zahlreiche heutige französische Musiker der Initiative, dem Wagemut und den Veranstaltungen Heinrich Strobels zu danken haben.

In diesem Jahr stand ein neues Werk von Pierre Boulez im Vordergrund: es handelt sich um sein Deuxième Livre der „Structures“ für zwei Klaviere. Er selbst, ein ausgezeichnete Pianist, spielte mit Yvonne Loriod die Uraufführung. Diese Komposition zählt ohne Zweifel zum Besten, was Pierre Boulez

geschrieben hat. Sie kennzeichnet eine Entwicklung, die sich schon mit seinen „Improvisations sur Mallarmé“ und „pli selon pli“ ankündigte. Was zunächst frappiert, ist, daß wir es nicht mehr mit der Orthodoxie des Systems zu tun haben — das liegt seit langem hinter uns, und es wäre lächerlich, sich in der Kritik über dergleichen Werke darauf zu berufen —, doch haben wir es ebensowenig mit Laboratoriums-Experimenten zu tun. Seit langem hat Boulez dieses Stadium überschritten, nun befindet er sich in dem Stadium des einfachen und rein künstlerischen Schaffens. Was aber vor allem frappiert: hier ist ein Werk, in dem sich eine Persönlichkeit, ein Charakter, ein Mensch unmittelbar ausdrückt. Man könnte fast sagen, daß dieses zweite Heft der „Structures“ ein Selbstporträt von Boulez ist. Es spiegelt sich darin



Pierre Boulez  
Structures II  
Autograph



György Ligeti's „Atmosphères“  
wurden wiederholt

jene widerspruchsvolle Sensibilität, die typisch ist für einen Menschen, der keinen Übergang von der Kralle zum Samtpfötchen kennt, und bei dem die aufgerichteten Stacheln dicht neben subtilem Charme stehen. Es spiegelt sich auch darin, was ich bedenkenlos klingende Sinnlichkeit nennen möchte, die so typisch ist für den Komponisten des „marteau sans maître“, jene Sinnlichkeit, die sich ungewöhnlich vielfältig in meisterhafter Sparsamkeit äußert. Und schließlich spiegelt sich hier jener sublimen Lyriismus, den Boulez von jeher besaß, der sich jedoch jetzt in größter Freiheit entfaltet.

Man fragt nicht mehr nach Kategorien, man fragt nicht mehr nach Pointillismus, Tachismus oder anderen. Boulez hat seinen persönlichen, freien und reichen Stil gefunden, in dem sich sein ganzes Wesen ausdrückt und dessen tiefe und lebendige Originalität uns nicht vergessen läßt, daß dieser Musiker aus dem Land Debussys und Olivier Messiaens stammt. Boulez führt gewisse speziell französische Traditionen der klingenden Materie weiter, doch nie als Epigone, wie es viele andere gemacht haben oder noch machen; er führt sie weiter unter der Herrschaft einer steten und lebendigen Erneuerung, die auch am Anfang der seriellen Methode stand.

Diese Strukturen von schwindelerregender pianistischer Schwierigkeit wurden hinreißend wiedergegeben: der Autor versteht — und das ist keineswegs immer bei Komponisten der Fall — seine Musik zu spielen, und Yvonne Loriod, die den Löwenanteil des Werkes



Boulez probt seine „Structures II“



zu bewältigen hat, zeigt wieder einmal, über welche stupenden musikalischen Fähigkeiten sie verfügt.

Boulez hat sich zwar manchmal in den Bereich der *Musique concrète* und der Elektronik begeben, doch scheint er diese nicht wirklich seiner rein instrumentalen Musik einordnen zu wollen. Dies trifft nicht auf alle jungen Musiker zu. Das beweist die Uraufführung der „*Atmosphères*“ für großes Orchester von György Ligeti. In einem völlig anderen Bereich als Boulez ist dieses Werk eine der spektakulären Attraktionen des Musikfestes. Es mußte übrigens wiederholt werden, seine bescheidene Länge machte es möglich. Lediglich mit den Instrumenten des traditionellen Orchesters ist es Ligeti gelungen, ein außergewöhnlich eigenartiges Klanggewebe von unerhört raffinierten Farben zu schaffen. Man glaubt, nicht ein normales Orchester zu hören, sondern aus Lautsprechern kommende konkrete und elektronische Klänge. Dieses Klanggewebe präsentiert sich in einer Form, die man gewissermaßen als „tachistisch“ bezeichnen könnte und in einer sehr merkwürdigen Klangsphäre, die von Fabrikgeräuschen bis zur Musik tibetischer Mönche geht. Es ist eine Partitur von erstaunlicher Orchestervirtuosität, in der sich übrigens ein ziemlich starkes dramatisches und unruhiges Temperament bemerkbar macht. Dennoch und trotz des augenscheinlich sehr großen Erfolgs bin ich mir nicht klar, ob sich nicht eine derartige Richtung bald in einem Engpaß befinden wird. Immerhin wird sie unbestreitbar und neuartig die Verwendung der traditionellen Instrumente bereichert haben.

Eine andere, stark beachtete Neuheit ist das Werk von Roman Haubenstock-Ramati: „*Credentials or think, think Lucky*“, eine Art Kantate für eine Stimme und acht Instrumente. Als Text verwendet sie die berühmte und halluzinatorische Tirade des Lucky im ersten Akt von „*Warten auf Godot*“. Das Absonderliche dieses Textes von Beckett ist bekannt. Der Komponist erfand eine nicht weniger absonderliche Musik und Prosodie. Auch hier ist der Einfluß der Elektronik



Roman Haubenstock-Ramati  
Komponist der richtungsweisenden „*Credentials*“  
Links: Hans Rosbaud



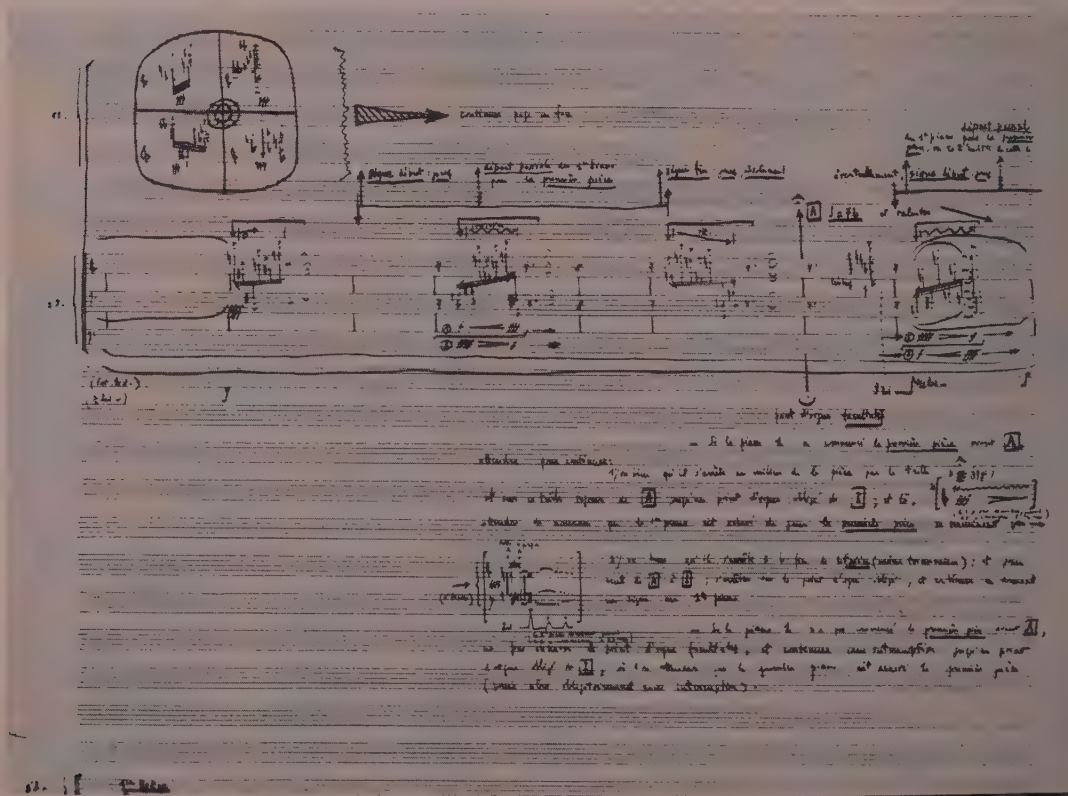
Großer Erfolg des SWF-Bläserquintetts mit Seibers „*Permutazioni a cinque*“



Gunther Schuller  
im Probengespräch  
mit Hans Rosbaud

und der Musique concrète auffallend. Die Stimme ist in einer dem Schönberg'schen Sprechgesang verwandten Weise behandelt, doch wie durch ein elektronisches oder konkretes Verfahren verwandelt: allerdings vollzieht sich die Verwandlung nicht durch eine

Maschine, sondern durch die Interpretin Cathy Berberian selbst, die darin eine recht eindrucksvolle akrobatische Technik von Gesang und Diktion entwickelt, eine konvulsive Prosodie, die gut mit dem Text übereinstimmt, den Lucky in einer Art Trancezustand her-



Pierre Boulez  
Structures II  
Autograph



Cathy Berberian,  
die Sensation von  
Donaueschingen,  
mit ihrem Mann Luciano Berio



Eine Schweizer Surprise:  
Jacques Guyonnet (links)  
mit Pierre Boulez



Faszinierend am Klavier:  
Yvonne Loriod

leiert. Was den Instrumentalpart betrifft, so hat Haubenstock-Ramati — der sich als eine der originellsten und fesselndsten Persönlichkeiten der jungen europäischen Schule erweist — einen wahren Klangzauber von ungewöhnlicher Kraft erfunden.

Ein fast ähnliches Verfahren finden wir in den „Epifanie“ für eine Stimme und Orchester von Luciano Berio, der mit Luigi Nono zu den Wortführern der jungen italienischen Schule gehört. Hier sind die Texte entnommen von Marcel Proust, James Joyce, Eugenio Montale, Antonio Machado, Thomas Stearns Eliot, Claude Simon und Bert Brecht. Daraus entsteht eine äußerst merkwürdige Art von dichterischer Montage. Dieser Eindruck wird noch verstärkt durch die rhythmisierte und kapriziöse Deklamation durch den Komponisten (ebenso wie durch seine Interpretin Cathy Berberian, die hier ebenfalls recht ungewöhnlich war, wenn es ihr auch etwas an Volumen mangelt) und durch die gleichzeitig zarten und reichen Klänge des orchestralen Teils der Partitur.

Weniger begeistert bin ich für Werke wie die „Permutazioni a cinque“ für Bläserquintett von Máttyás Seiber (sie sind sorgfältig gearbeitet, wenn auch

etwas akademisch) und die „Contrasts“ von Gunther Schuller, eine ziemlich formalistische, auf die Dauer ermüdende und wenig erfindungsreiche Arbeit, in der Erinnerungen an den Jazz vorbeiziehen, was uns sofort auf den Gedanken bringt, daß in dieser Richtung Rolf Liebermann weit Besseres geschaffen hat.

Ich führe noch „Monades III“ des jungen Schweizer Jacques Guyonnet an, eine nicht uninteressante Arbeit aus der Boulez-Richtung, und „Entelechie I“ des Holänders Peter Schat, die eine gewisse architektonische Erfindungskraft bekundet, wenn auch etwas theoretisch und außermusikalisch.

Alle diese Werke wurden wie immer von Hans Rosbaud dirigiert, dessen legendäre Gewandtheit für so schwierige Partituren bekannt ist. Unter seiner Leitung und mit dem bemerkenswerten Südwestfunkorchester Baden-Baden waren diese Aufführungen nicht allein bewundernswert studiert, es waren auch lebendige und intelligente Interpretationen, darauf bedacht, jeder einzelnen die größtmögliche Wirkung zu geben.

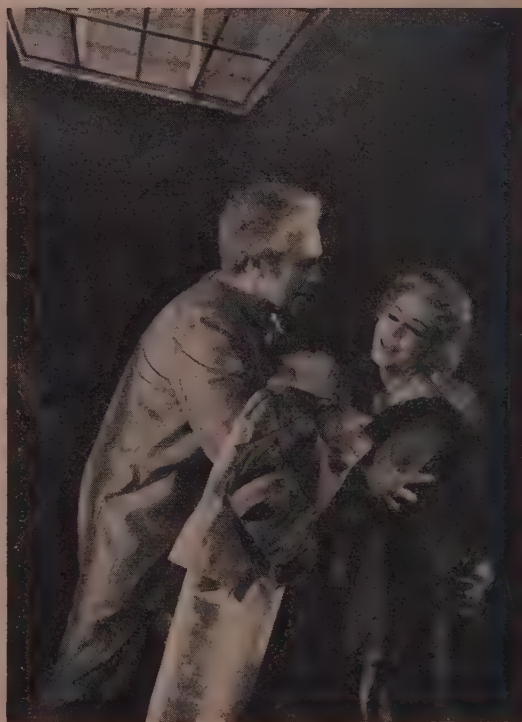
Claude Rostand

Aus dem Französischen von Hilde Strobel

## Ronnefelds »Ameise« kann Koloraturen singen

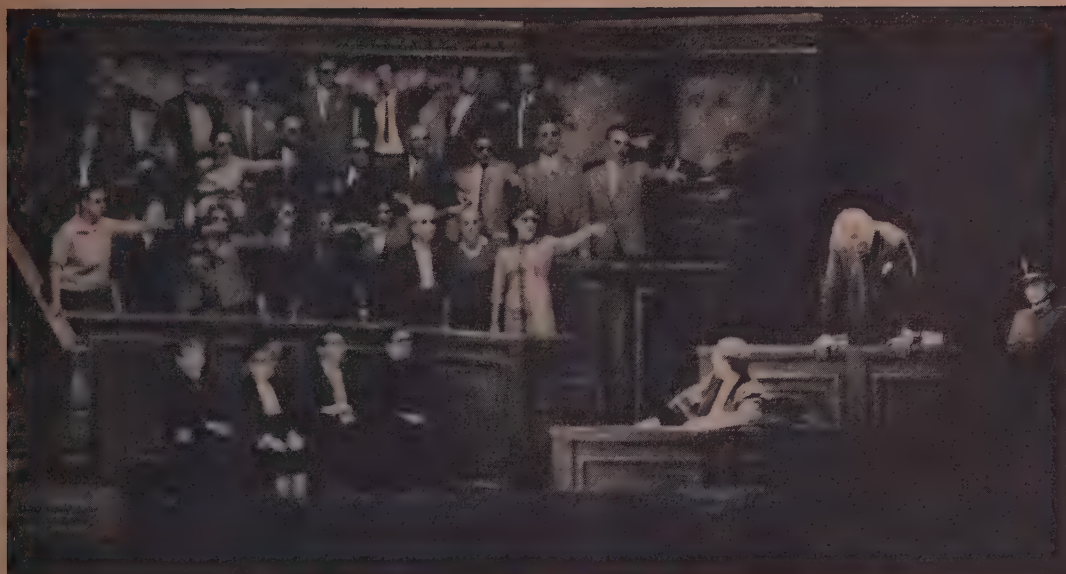
Die Deutsche Oper am Rhein mit ihren Häusern in Düsseldorf und Duisburg hat in diesem Herbst zum fünftenmal die Woche „Musiktheater des 20. Jahrhunderts“ feiern können. Nicht ohne Stolz vermerkt die Intendanz, daß von 1956 bis 1961 einundvierzig zeitgenössische Werke aufgeführt worden sind. Freilich manches darunter, was dem Entstehungsdatum nach *noch* neu, der geistigen Haltung nach schon *wieder* neu ist, zumindest in den Augen des Publikums. Unter „schon wieder neu“ zählt die Rheinoper „Salome“ und „Elektra“, unter „noch neu“ etwa Pfitzners „Palestrina“ oder Strauss' „Daphne“. Sieht man von diesen Werken ab, so bleiben ungefähr dreißig, die erwähnenswert sind. In Düsseldorf wurde „Lady Macbeth auf dem Lande“ von Schostakowitsch zum erstenmal in Deutschland gespielt, man sah die Uraufführung der Neufassung von Kreneks Oper „Karl V.“, als europäische Erstaufführung Weills weniger bekannte Oper „Die Straße“, Prokofieffs „Verlobung im Kloster“ in einer meisterhaften Inszenierung von Günther Rennert, „Dantons Tod“ von Gottfried von Einem, Henzes „Undine“, Egks „Revisor“, um nur einige Beispiele zu nennen.

Getreu ihrem Grundsatz, den musikalischen Nachwuchs zu neuen Leistungen auf dem Gebiet des Musiktheaters anzuspornen, brachte Düsseldorf als Krönung der diesjährigen Festwoche Peter Ronnefelds Oper „Die Ameise“ heraus. Man weiß, daß die Rheinoper durch die Uraufführung der Klebe-Opern „Die Räuber“ und „Die tödlichen Wünsche“ dem jungen Komponisten die Wege zum Erfolg geebnet hat. Würde ihr mit Ronnefeld das gleiche gelingen? Das war die Frage, die am Abend der Uraufführung durch das Parkett lief.



„Die Ameise“ von Peter Ronnefeld  
Formica: Stina Britta Melander  
Salvatore: Carlos Alexander





Die 1. Szene von Ronnefelds Oper „Die Ameise“ spielt im Gerichtssaal

Peter Ronnefeld, 26 Jahre alt und gebürtiger Dresdener, ist Blacher-Schüler und hat seine kompositorische Erfahrung in Kursen bei Liebermann und Messiaen erweitert. Tätig ist er als Kapellmeister: längere Zeit Korrepetitor an der Wiener Staatsoper, zur Zeit Opernchef in Bonn. Seine ersten Sporen als Komponist hat er sich mit der Oper „Die Nachtausgabe“ verdient (Uraufführung in Salzburg); weiter mit einem Ballett, dem ein zweites folgen soll, dessen sich Yvonne Georgi 1962 in Hannover annehmen will.

Das Libretto der „Ameise“ hat sich Ronnefeld selbst, mit Hilfe des 25jährigen Schriftstellers Richard Bletschacher, geschrieben. Ein surrealistischer Witz ist der Ausgangspunkt gewesen, wie Ronnefeld gesteht. Was aus ihm geworden ist, kann man mit wenigen Worten sagen: Formica (deutsch: Ameise), eine hochbegabte, 16 Jahre alte Sängerin, will in die Welt hinaus und geht noch einmal zu ihrem Lehrer Salvatore, in dessen Haus sie gelebt hat, um ihm zu danken. Salvatore hat mit Eifersucht ihren künstlerischen und menschlichen Reifeprozess überwacht, und als Formica ihm jetzt zum Abschied eine von ihm selbst verfertigte Koloraturarie mit großer Vollendung vorsingt, erwürgt er sie, um sie nicht zu verlieren. In seiner Zelle, in der er für seine Tat büßen muß, beschäftigt er sich mit einer Ameise, der er jahrelang den Kammerton vorsingt, bis sie ihn annimmt und schließlich nach weiteren Jahren perfekt singen kann. Vorzeitig wegen guter Führung entlassen, gerät Salvatore in ein Nachtkloak, in dem er die Ameise als Attraktion singen lassen will. Bevor er dem herbeigerufenen Geschäftsführer seinen Wunsch vortragen kann, zieht dieser ein Tuch hervor, fegt die Ameise vom Tisch und zertritt sie. Salvatore bricht tot zusammen.

Diesen einfach klingenden, aber sehr surreal konzipierten Handlungsablauf durchsetzt Ronnefeld mit zahlreichen Episoden, die mit der Ameisengeschichte nur mittelbar zu tun haben. In der Zelle z. B. streitet ein Aufseher mit Salvatore, weil er die Ameise für

seine Insektensammlung besitzen will. Zwei Mithäftlinge erzählen in launiger, aber allzu aufdringlicher Weise Liebes- und Räubergeschichten (komische Nummer). In der Music Hall treten Schönheitstänzerinnen auf (revuehafte Auflockerung). Träume und Gedanken Salvatores werden als Rück- bzw. Zwischenblenden sichtbar gemacht.

Die Oper beginnt im Gerichtssaal. Als Salvatore in den Zeugenstand gerufen wird, erscheint Formica, und die zurückliegende Abschiedsszene mit der Koloraturarie wird jetzt real, zum Verständnis des Publikums, wiederholt. Ein anderes Beispiel: in der Zelle erzählt Salvatore den Genossen sein Erlebnis mit Formica, wobei die handelnden Personen (Salvatore, sein Diener, Formica und ihre Mutter) wirklich in Aktion treten. Diese Art von klärenden Einschüben benutzt Ronnefeld als dramaturgisches Mittel, das zwar ergiebig ist, jedoch den Sachverhalt oft nicht genügend verdeutlicht. Letztlich läuft dieser Trick auf eine Verschränkung verschiedener Handlungsebenen hinaus. Der dadurch angestrebte Abwechslungsreichtum, der zweifellos vorhanden ist, muß mit dramatischer Unentschiedenheit bezahlt werden. Ronnefeld hat seine Oper mit zu vielen Kontraststoffen durchtränkt, was sich bereits in den Überschriften zu den vier Akten (Atto drammatico, Atto lirico, Atto commediante, Atto tragico) andeutet. Er hat zuviel gewollt und, gemessen am Einsatz, zu wenig erreicht. Daß der ganze Stoff menschlich nicht rührt und die Tragödie eigentlich nach dem ersten Akt mit der Ermordung der Formica zu Ende ist, kann man vielleicht als den grundlegenden Fehler in dieser Oper bezeichnen. Viel wäre jetzt noch zu retten, wenn Ronnefeld den Schluß umarbeiten würde. In der jetzigen Fassung spielt eine Kapelle auf der Bühne zu den Nackttänzen in der Music Hall einen mageren, geschickt verfremdeten Pseudo-Jazz. Anstatt daß die Oper hier mit Salvatores Tod eine tragische Vertiefung erreicht, verpufft sie wirkungslos.

Musikalisch gesehen basiert Ronnefelds Werk nach seiner eigenen Angabe auf zwei „Reihen“. Mit ihnen arbeitet er so geschickt und unauffällig, daß sich kein genau bestimmtes Konstruktionsprinzip in den Vordergrund drängt. Die Zwischenspiele sind am strengsten konzipiert, und gerade sie beeindrucken am wenigsten, weil sie aus ständigen Motivwiederholungen bestehen. Von schlagender Prägnanz sind die Einleitungsschöre des ersten Aktes, amüsant ist die Persiflage auf „Liedertafeleien“ beim Choralgesang der Häftlinge. Die große Arie der Formica ist eine Verbeugung vor den Künsten der italienischen Koloratur-Primadonnen zur Zeit des 17. Jahrhunderts. Beim Vortrag des Ameisen-Katalogs schaffen Strawinskyche Bläser-„Choräle“ die Grundierung. Eine unverwechselbar eigene Handschrift schreibt Ronnefeld noch

nicht. Aber die vielen guten Ansätze und der frische Elan, der bei der Arbeit an diesem Werk den Autor beflügelt hat, lassen Hoffnung auf Neues, vielleicht gedanklich Strafferes und weniger Buntscheckiges zu. Die Premiere dirigierte der Komponist, ein präziser, wacher, reaktionsfähiger Kapellmeister. Regie führte Film-Regisseur Wolfgang Liebeneiner, der damit zum erstenmal die Opernbühne kennenlernte. Sein Debüt war erfolgreich, wenn man sich auch gerade von ihm mehr szenisches Raffinement bei den Handlungseinschüben gewünscht hätte. Die kurzen Balletteinlagen waren ziemlich armselig. Die Titelpartie gab hervorragend Stina Britta Melander, ein von Tragik umschatteter Salvatore war Carlos Alexander. Es gab viel Beifall, aber auch viele Pfiffe.

Hanspeter Krellmann

## Polnische Komponisten im Sendesaal des Westdeutschen Rundfunks

Vom jüngsten „Warschauer Herbst“ brachte Witold Rowicki, der hervorragende Dirigent der Warschauer Philharmonie, eine knappe Auswahl in das erste Kölner Funkkonzert „Musik der Zeit“. Man kennt die sogenannte Tauwetterperiode in Polen, bewundert jedoch bei jeder neuen Begegnung die mit der „Weltmusik“ kommunizierende Haltung, die hinter der großen Mauer nicht ihresgleichen hat. Vier polnische Werke standen auf dem Programm, darunter drei deutsche Erstaufführungen, deren Autoren den Beifall eines Kennerpublikums entgegennehmen konnten.

Die Komponistin Grazyna Bacewicz erweiterte mit ihrer „Musik für Streicher, Trompeten und Schlagzeug“ das landläufige Bild der Gattung „Komponierende Frauen“ um die Züge einer aggressiven Energie, die in den Außensätzen aus Bartók, Strawinsky und eruptivem Neubarock gespeist wird. Von diesem lautstarken Expressionismus hebt sich merklich die Verbindlichkeit des lyrischen Mittelsatzes ab. Von Tadeusz Baird, den die „Musik der Zeit“ schon im vergangenen Jahr mit seinen „Espressioni varianti“ vorgestellt hat, hörte man teils zartgestimmte, teils leidenschaftliche Liebeslieder, die bei aller kenne-

rischen Attitüde des Seriellen auf der Linie Mahler-Berg-Webern verweilen. Stärkere Eindrücke hinterließen die „Venezianischen Spiele“ von Witold Lutoslawski, ein formal wohlüberlegtes, durch rhythmische Impulse und Klangaufsplitterungen charakterisiertes Werk, das, eher vorsichtig als bestürzend neu, die unter Kontrolle gehaltene Kategorie des „Zufalls“ einführt. Zwischen diesen Novitäten stand ein mit den aktuellen Strömungen seiner Zeit in zusammenfassender Synthese ausgesöhntes Spätwerk von Szymanowski, die zwei Fragmente für Sopransolo, Frauenchor und Orchester „Litanei an die Jungfrau Maria“. Hier wie in den Liedern von Baird stellte sich Stefania Woytowicz, Polens bedeutendste Oratoriensängerin, als eine ungewöhnlich kultivierte und ausdrucksreiche Sopranistin vor.

Zu Beginn des Abends brachte Rowicki mit dem souverän musizierenden Kölner Funkorchester noch eine deutsche Erstaufführung: Strawinskys „Greeting Prelude“, 1955 zum 80. Geburtstag von Pierre Monteux geschrieben, eine freundliche Fanfare von noch nicht einer Minute Dauer.

E.

### PAUL HINDEMITH

#### Zeugnis in Bildern

100 Seiten · 87 Bildtafeln  
Pappband mit Schutzumschlag DM 9,60  
SCHOTT

Eine Chronik mit Lichtbildern, Zeichnungen, Karikaturen, Manuskripten, Pressestimmen und anderen Zeitdokumenten, mit biographischen Daten und einem vollständigen, chronologischen Werkverzeichnis und einer Einführung von Heinrich Strobel.



## Neue Kammermusik von Jürg Baur

Der Düsseldorfer Jürg Baur gehört zu den deutschen Komponisten, die zwischen den beiden Kriegen aufgewachsen sind. Als für den Zwanzigjährigen die Zeit begann, sich musikalisch zu orientieren, hatten die braunen Machthaber die Fenster in die Welt verhängen. Kriegswirren taten ein übriges, und so konnte Baur erst nach 1945 die musikalischen Strömungen, die inzwischen im Ausland entwickelt worden waren, untersuchen, um Anknüpfungspunkte zu finden.

Jürg Baur ist heute 42 Jahre alt. Sein relativ umfangreiches Oeuvre ist in seiner Gesamtheit einem bunt-schillernden Mosaik vergleichbar. Die verschiedensten Bauelemente sind in einen Grundstil umgeschmolzen, der in etwa als „motorischer Bewegungsstil“ zu kennzeichnen ist. Baur leugnet keineswegs seine Abhängigkeit von Hindemith, ist nur viel widerborstiger, auch dekorativer und im ganzen eben jünger als sein Vorbild.

Das Düsseldorfer Robert-Schubert-Konservatorium, an dem Baur seit Jahren doziert, hat ihm kürzlich eine Kompositionen-Matinee arrangiert. Auf dem Programm standen alte und neue Stücke, die recht gut den Werdegang während des letzten Jahrzehnts beleuchten. Als besonders fruchtbar hat sich für Baur ein Rom=Aufenthalt im vergangenen Sommer erwiesen, den er als

Stipendiat in der Villa Massimo verbrachte. Hier hat er sich weiter mit zwölftönigen Bauelementen vertraut gemacht, die er sehr geschickt in einen teils rezeptivischen, teils melismatischen Duktus umsetzt. Am weitesten ist Baur da in den „Incontri“, drei Stücken für Flöte und Klavier, gekommen. Sie sind kein Tonstenogramm, sondern bleiben trotz aller Verknappungsversuche mixturenhafte klanglich. Man möchte wünschen, daß Baur hier weiterarbeitet, um neue Klangfelder zu erproben.

Einen besonderen Schwerpunkt in seinem Schaffen bildet die Vokalmusik. Es gibt von ihm Chorlieder, Motetten weltlichen und geistlichen Genres und Liedersyklen für Solostimme, von denen mir der Lorca-Zyklus immer wieder am besten gefällt. Hier ist Baur die Ausdeutung eines großartigen Textes überzeugend gelungen. Die Begleitung ist herb und kammermusikalisch selbständig, die tiefe Singstimme vokal im herkömmlichen Sinn, und trotzdem erhält man den Eindruck einer neuen Musik, die sich qualitativ über manches andere erhebt. In seinen Liedern nach Texten des Spaniers Jiménez ist Baur hinter dem Lorca-Zyklus zurückgeblieben. Der Sopran wird extrem-eigenwillig geführt, und in der Begleitung bricht manche Floskel ins rein Dekorative aus.

HpK

## In der Kölner Neodadaisten-Zentrale

Der Programmzettel, ausgeteilt im kleinen Kölner „Theater am Dom“, war verheißungsvoll: „Originale – musikalisches Theater“ stand darauf zu lesen, darunter, offensichtlich als Erläuterung gedacht, „selbständige Momente, verbunden nach Maßgabe von Intensität, Dauer, Dichte, Erneuerungsgrad, Wirkungsreichweite, Gleichzeitigkeit, Reihenfolge“. Auch wenn man ein paar Zeilen weiter nicht den Namen des Initiators, Komponisten und Entrepreneurs lesen würde, wüßte man danach sogleich, daß man es hier mit einer Übertragung der Systematik serieller Musik, der „total durchorganisierten Klangmaterie“, auf das Theater zu tun bekommen würde. Einige weitere Sätze auf dem Programm informieren den vom abenteuerlich aufgerüsteten Raum des Theaterchens ebenso neugierig gemachten wie vom Bild familiärer Intimität, das der Komponist mit seinem kleinen Töchterchen auf dem Schoß bietet, angeheimelten Besucher aber, daß auch der neuesten Entwicklung bereits Rechnung getragen ist, dem kalkulierten Zufall, der interpretatorischen Freiheit, der „aleatorischen“ Manipulation innerhalb der totalen Organisiertheit. Da heißt es beispielsweise: „Eins schlägt ins andere um – Gegensätze sind vermittelt – Schwarz ist ein Grad

von Weiß – Nichts tut so, als ob, nichts ist gemeint; alles ist komponiert, jedes meint“ und darunter steht, in lapidarer Verdichtung: „Ich: musikalisches Theater. Karlheinz Stockhausen.“

Auch die Bühnenausstattung ist höchst verheißungsvoll. Drei große Metallspiegel bilden sozusagen den Point de vue, flankiert von einem Flügel nebst einer dahinterstehenden Malerstaffelei auf der rechten und einer reichbestückten Schlagwerkfestung auf der linken Seite. Von der Decke hängen ein Aquarium mit Goldfischen, ein Luftballon, ein Vogelkäfig und mehrere wohlgeratene Stoppuhren; in einem kleinen hölzernen Ställchen vor der Rückwand schnäbeln zwei hübsche lebende Tauben, weiß, Modell Picasso. Auf einem abbruchreifen Schiedsrichtersitz vom Tennisplatz kauert der Regisseur Caspari, das Regiebuch in der Hand, aus dem er mit unverkennbar „kölschem“ Tonfall den Darstellern Anweisungen zuruft, die nicht das geringste mit den von diesen vermittelten Aktionen zu tun haben und niemals befolgt werden. Zwei Herren sind im Frack, der berühmte Schlagzeugsolist Christoph Caskel und ein japanischer Geiger; der Pianist David Tudor steckt in einem Kostüm, das eine Mischung aus Mandarin und Schaubudenzauberer ist.



„Originale“ im Kölner Theater am Dom

Die dicken blonden Zöpfe der Malerin Mary Bauermeister hängen über den härenen Kittel, den sie trägt — wie sie da neben dem Flügel sitzt, sieht sie aus wie das Modell zu einer Idealfigur für jene „Ahnenerbe“-Plakate, die uns einst blühendes nordisches Weibtum vor Augen stellten. Unter dem Flügel aber steht eine wassergefüllte altmodische Baby-Badewanne aus Zink, von der einheimische Kenner voraussagen, daß man in ihr zweifelsfrei das Requisite für einen Höhepunkt der zu erwartenden künstlerischen Eruptionen zu sehen habe.

Stockhausens wohlbekannte „Kontakte“, elektronisch und instrumental, erklingen, während ein Kameramann zur Eröffnung des „Theaters“ Ensemble und Publikum filmt; das kleine Fräulein Stockhausen, von Vaters Schoß entlassen, baut aus bunten Klötzchen ein Haus, eine junge Dame zieht sich vor einem imaginären Spiegel mehrmals um. Ein Schauspieler rezitiert, konsequent gegen den Sinn betonend, die Totenrede des Marc Anton aus Shakespeares „Julius Cäsar“, eine Kollegin spricht die Sätze der Luise Millerin aus dem Dialog mit Wurm hinein, ohne daß der schurkische Sekretär vorhanden ist. Ein Dritter kommt hinzu, durchwandert murmelnd einige Reihen des kleinen Zuschauerraums und beginnt, in Joga-Stellung auf dem Kopf stehend, die berühmte Rede des Saint-Just aus „Dantons Tod“ aufzusagen. Mit zwei weiter Hinzutretenden bilden sie dann ein Sprechquintett virtuos zusammengebauter zusammenhangloser Sätze, das Karlheinz Stockhausen mit präzeptorischer Pedanterie dirigiert, während eine (echte) Zeitungsfrau dazu die Abendblätter ausruft und guten

Absatz dafür findet. Dann steht aus der ersten Reihe ein fernöstlich aussehender junger Mann auf — und die Kenner recken die Hälse.

Der Mann aus dem Fernen Osten ist der Koreaner Nam June Paik, der Star des Ensembles. Die „Actions“, die ihm laut Programm zugeteilt sind, beginnen damit, daß er eine Tüte mit weißen Bohnen ins Publikum streut. Darauf läßt er über sich und seinen eleganten dunklen Anzug aus einem Sack Mehl rieseln, schüttet sich Wasser über den Kopf und blickt starren Auges, während Mehl und Wasser sich zu einem innigen Brei vermengen, in eine hochgehaltene Schriftrolle; ein Zittern geht durch seinen Körper, er springt zum Flügel, reißt den darunter stehenden Badezuber hervor und springt mit wilden Dschungelschreien hinein. Tiefend herausgestiegen, setzt er sich ans Klavier und spielt das „Gebet einer Jungfrau“, das er plötzlich abbricht, um seinen Kopf wohl ein dutzendmal mit aller Wucht gegen die Vorderkante des Flügelrahmens zu schlagen. Verzweiflung steht in seinem Gesicht, als er ohne Beule an der Stirn schließlich versucht, den Flügel umzuwerfen.

Nach diesem Höhepunkt geht es zum Ablauf von Stockhausens „Carré“ sozusagen moderato weiter. Frau Bauermeister produziert auf der Staffelei mit betulicher Metiersachlichkeit ein Leuchtfarbenbild, Christoph Caskel, nun in rotem Trikot und Chapeau clique (Modell Dali), füttert die Goldfische, und die Picasso-Tauben sind im Begriff, den Künstlern die Schau zu stehlen, als sie, ihrer Friedensmission vergebend, miteinander in Streit geraten und mit den Schnäbeln aufeinander loshacken (Wenn das Regie



gewesen wäre, wäre es genial gewesen). Darob großer Jubel der nach anderthalb Stunden ermüdeten, aus Amüsiertheit in Lethargie verfallenen Zuschauer, die noch einen Blick auf einen nun abrollenden Film mit Industriefilm aufnahmen werfen — die Akteure lesen dazu Fetzen von Todesanzeigen aus den gerade erworbenen Zeitungen vor — und dann freundlich und widerspruchslos Schlußapplaus spenden; die Darsteller danken dafür wie im reaktionärsten bürgerlichen Theater mit vielen Verbeugungen. Ein alter Kölner Straßensänger begleitet ihren und des Publikums Abgang mit fröhlich gekrächzten Liedchen.

Es werde „viel Spaß“ in seinem Theater geben, hatte Karlheinz Stockhausen gesprächsweise verlauten lassen. In der Tat ist man amüsiert, wenn zuweilen kuriose Verbindungen zwischen Dada-Erinnerungen und bodenständigem, wenn auch existentiell verfremdeten Kölner Fastelovends-Jux und Momente des „normalen“ absurden Theaters aufzutauchen scheinen, oder der Dichter Hans G (ohne Punkt) Helms sich als lyrischer Sprengmeister der Sprache (Modell „Finnegan's Wake“ von James Joyce) produziert. Aber wer von Stockhausens neuester Fasziniertheit von dem bitterernsten, sich auf fernöstliche Philosophie berufenden Schaffen — man könnte auch sagen: Treiben — des Amerikaners John Cage weiß, der mochte einige Zweifel hegen, daß die Bekundungen

des Unmuts gegen die Zeit, der Verzweiflung über ihre trostlose humane Situation, der wütenden Rebellion gegen ihren Als-ob-Kulturbetrieb, in der Kölner Neodadaisten-Zentrale durch die Bank spaßhaft wären. Im Verlauf der „Vorstellung“, die einem fixierten und genau determinierten musikalischen Vorgang die Freiheit der spontanen mimischen Aktion entgegenstellt, wird klar, daß die „Originale“ gar nicht so originell sind — mehrere mit Händen zu greifende Modelle wurden in diesem Bericht genannt. Sinn des Ganzen, wenn davon überhaupt gesprochen werden kann, ist die Demonstration des Sinnlosen als ästhetischer Reiz, der freilich nur hier und da sich auch wirklich einstellt.

Die Physiognomie des Studentenulks, der denaturierten Karnevalsgaudi täuscht: es ist eine makabre Clownerie, dieses an sich folgerichtig aus seinem „Instrumentalen Theater“ hervorgegangene „Musikalische Theater“ Stockhausens, für dessen Darbietungen dieses Wort in Anspruch zu nehmen indessen wohl auch eine gezielte Provokation des Absurden ist. Nicht von ungefähr, daß man — die Geschmacksfrage sei hier übergangen — aus aktuellen Todesanzeigen Texte formt. Nicht von ungefähr, daß von Eros kein Hauch über die „Originale“ hinweggegangen ist, und gewiß, daß, wäre er es, er mit allen Kräften von ihnen ferngehalten worden wäre.

K. H. Ruppel

## Bielefelder Musikverein findet Anschluß an die moderne Musik

Die traditionellen Konzerte des Städtischen Musikvereins in Bielefeld erfreuen sich seit Jahrzehnten einer großen Beliebtheit. Das ist einmal der hohen Qualität des Chors, zum anderen aber besonders der konservativen Programmgestaltung zu danken. Die Passionen der barocken Meister, Oratorien und Messen gehören zu den musikalischen Höhepunkten der jeweiligen Jahreszeiten. Als Michael Schneider vor einigen Jahren Frank Martins „Requiem“ wagte, stieß er namentlich bei den Kritikern auf einmütige Ablehnung. Nachdem Schneider Detmold und damit auch Bielefeld verließ, fand man in Martin Stephani einen neuen Dirigenten, der den konventionellen Rahmen sprengte und mit Mut und Spürsinn nach neuen Wegen suchte. Im vorigen Jahr kam Hindemiths Requiem „Als Flieder jüngst mir im Garten blüht“ zur Aufführung. Der Erfolg war so ermutigend, daß im letzten Konzert der diesjährigen Saison zwei Werke zeitgenössischer Meister gekoppelt wurden: Strawinskys Messe und Orffs „Carmina burana“.

Strawinskys Messe besticht durch die knappe Konzentration des Formalen und einem geistigen Format, das aus tiefer Religiosität seinen Ursprung nahm. Die für Solisten und Chor nicht leicht zu singende Polyphonie mit dissonanten Überschneidungen war ein Prüfstein für die Musikalität des Chors, dem er sich mit Konzentration und erfreulicher Sicherheit stellte. Das

Solistenquartett (Lisa Kehr, Sopran; Marga Schreiber, Alt; Ralf Girnt, Tenor, und Horst Günther, Baß) bewährte sich ebenso hervorragend wie das doppelte Bläserquintett.

Die Erfolge in Konzert und Oper mögen den Musikverein zur Aufführung von Orffs „Carmina burana“ veranlaßt haben. Bei aller urwüchsigen Musikalität, die auch in diesem Konzert zur Geltung kam, muß aber doch die Feststellung getroffen werden, daß das Werk eigentlich auf die Bühne gehört, was sich bei Orff, dem vom Theater ausgehenden Musiker, von selbst versteht. Die Vagabunden, das Liebespaar in oratorischer Stellung schwächt die komödiantische Wirkung erheblich ab. Wenn trotzdem die ersten Takte des „Fortuna“-Chors schon elektrisierend wirkten, so ist damit die interpretatorische Leistung des Musikvereins bewiesen. Das Solistenquartett war ebenfalls wieder ausgezeichnet, und das Orchester ließ sich von den „Urformen der Musik“ nach Orffs Schulwerk inspirieren.

Als Spiritus rector gebührt Stephani Dank für seine mühevollen Arbeit, die er in den vielen Übungsstunden mit seinem Chor leistete. Wir wünschen ihm auf seinen weiteren Wegen in die für Bielefeld ungewohnten Klänge moderner Chorkompositionen Begeisterung und Wagemut.

Irmgard Grabmann

## Woche mit zeitgenössischer Musik in Mexiko

Nach einer langen Reihe von Konzerten mit traditionsgebundenen Programmen, den üblichen Operaufführungen von Repertoirestücken und unzähligen Solistenabenden bekannter Virtuosen, reagierte die Leitung des mexikanischen Staats-Orchesters in erfreulicher Weise gegen die zunehmende Routine unseres Musiklebens und veranstaltete zum ersten Male während der ersten Julihälfte eine Woche von fünf Festkonzerten, die der zeitgenössischen Musik gewidmet waren. Da die jungen mexikanischen Musiker sich bisher leider noch nicht mit dem neuen Stil vertraut gemacht haben, wurden die beiden Kammermusikkonzerte ausschließlich mit Werken der älteren Generation bestritten (Strawinsky, Ravel, Malipiero, Rodolfo Halffter, Chávez, Françaix usw.). Dagegen waren die drei Orchesterkonzerte reich an interessanten Erlebnissen.

Zum ersten Male erklangen in Mexiko die „Variationen“ op. 31 von Arnold Schönberg in einer korrekten Einstudierung des Zweiten Kapellmeisters des Staats-Orchesters, Francisco Savín. Für die Leitung der streng zwölftönigen „Fünf Mikroformen“ von Cristóbal Halffter wurde der 31jährige Komponist aus Madrid eingeladen. Die raffinierten Klangeffekte und die enorme Vitalität des Werkes fanden von allen Stücken der drei Programme den stärksten Beifall. Zwei weitere Werke des ersten Konzerts — eine lärmende „Fest-Ouvertüre“ von Schostakowitsch und die unendlich ausgesponnene, rein auf unentwegt sich wiederholende primitive Rhythmen aufgebaute Ballett-Suite „Bonampak“ des Mexikaners Luis Sandi (geb. 1905) — waren unnötige Zugeständnisse an eine überlebte

Tradition, die bei dem Publikum keine Gegenliebe fanden.

Für die beiden weiteren Orchesterkonzerte wirkte als Gast der Bonner Musikdirektor Volker Wangenheim, der mit dem Staats-Orchester mehrfach schon gearbeitet hatte: als Assistent eines Dirigierkurses von Igor Markevitch und als Gastdirigent verschiedener Konzerte auf einer USA-Tournee. Neben zwei Werken der Klassiker unseres Jahrhunderts (Hindemith: Orchesterkonzert op. 38 und Honegger: Sinfonie für Streicher und Trompete) und der koloristischen, jedoch streng kontrapunktistisch gearbeiteten „astrologischen“ Suite „Der Sonnenkreis“ des jugoslawischen Komponisten Milo Cipra (geb. 1906) gehörten alle weiteren, von Wangenheim aufgeführten Werke zum Stilkreis der Zwölftonschule: „Piccola musica notturna“ von Luigi Dallapiccola; die Musik zu „Des Kaisers Nachtigall“ von Hans Werner Henze; „Polifonia-Monodia-Ritmica“ von Luigi Nono und „Sinfonie 1949“ von Rolf Liebermann.

Trotz ungenügender Proben gab sich das Staats-Orchester die größte Mühe und spielte unter der präzisen Leitung von Wangenheim die schwierigen und ungewohnten Programme mit wirklicher Hingabe. Das Publikum war nicht gerade begeistert. Trotzdem bedeutet dieses Festival einen wichtigen Schritt vorwärts zur Aktualisierung künftiger Programmgestaltung und hat außerdem viele junge Musiker von der Notwendigkeit überzeugt, den Anschluß an die kompositorischen Errungenschaften ihrer Generation zu suchen.

Otto Mayer-Serra

## IGOR STRAWINSKY

### LEBEN UND WERK · VON IHM SELBST

Das literarische Werk des Komponisten in einem Band

*Erinnerungen · Musikalische Poetik · Antworten auf 35 Fragen*

Mit einem Vorwort von Willi Schuh, einem umfangreichen biographischen Bildbericht, Werkverzeichnis und Register

344 Seiten · 100 Abbildungen

Ganzleinen mit Schutzumschlag DM 21,—

Gemeinschaftsverlag: ATLANTIS-VERLAG, ZÜRICH · SCHOTT, MAINZ



## Junger norwegischer Komponist erhält den Bergen Festspielpreis

Der 30jährige Arne Nordheim gewann den Festspielpreis von Bergen (4000 norwegische Kronen), der 1961 zum erstenmal vergeben wurde. Die Bedingung war ein Orchesterwerk für das Festival, das Bergen, die Geburtsstadt Edvard Griegs, seit 1953 veranstaltet. Der Preis wurde Nordheims „Canzona per orchestra“ zuerkannt, deren erfolgreiche Uraufführung der Orchesterverein „Harmonien“ unter der Leitung von Arvid Fladmoe im Schlußkonzert am 11. Juni spielte.

Arne Nordheim erregte im norwegischen Musikleben zuerst Aufmerksamkeit mit einem Streichquartett, das im Frühjahr 1956 geschrieben und auf einem nordischen Musikstudenten-Festival in Oslo im Herbst desselben Jahres aufgeführt wurde. Das Material war hier mit einer für einen Debütanten bemerkenswerten Reife bewältigt. Mit Spannung wartete man daher auf sein nächstes Werk. Wegen der Schwierigkeiten, mit denen Kammermusikaufführungen in Norwegen verbunden sind, hörten wir das neue, 1957 komponierte Werk „Aftonland“ (auf einen Text des schwedischen Dichters Pär Lagerkvist) für Sopran und Kammerensemble erst im Oktober 1959. Nordheim war einen großen Schritt in der Handhabung des Materials weitergekommen und zeigte eine überzeugende Fähigkeit, in eine dichterische Atmosphäre einzudringen. Als „Aftonland“ bei den Nordischen Musiktagen in Stockholm (September 1960) aufgeführt wurde, haben viele Fachleute es als das beste Werk des Festivals angesehen.

„Canzona per orchestra“ ist Nordheims erstes Orchesterwerk. Er benützt ein großes Orchester mit reichlichem Schlagzeug. Die Komposition entwickelt sich zu einer monumentalen Klimax mit anschließendem „Abgesang“ von starker Wirkung. Trotz einiger Schwächen der Instrumentation und gelegentlich nicht so überzeugender Motiventfaltung, ist es Nordheim gelungen, ein Werk zu schaffen, das unmittelbar anspricht und große Erwartungen auf ihn auch als Orche-



Arne Nordheim

sterkomponisten setzt. Zweifellos zählt er schon heute zu den größten Begabungen unter den modernen Komponisten Norwegens.

Finn Mortensen

## Moderne Musik auf Schallplatten

Armin Schibler: 2. Kammerballett op. 60 / 1. Streichquartett op. 14 / 3. Streichquartett op. 57 (Amadeo AVRS 6135).

Schiblers Kammerballett „Curriculum vitae“ (Lebenslauf eines jungen Mannes von heute) verspricht anfangs ein Stück zu sein, das sich am Gängelband gemäßigter Avantgarde führen läßt. Bald aber sind die Vorbilder älteren Datums: Milhaud, Debussy, Strawinsky und auch der Jazz. Je mehr man von diesem Lebenslauf hört, glaubt man in gleichem Maße einem gut gekitteten Geisterzug des hinter uns liegenden und gut bekannten 20. Jahrhunderts zu begegnen. Selbst eine gewisse Romantik kann nicht über gelegentliche Banalitäten im Melodischen

hinweghelfen. Wie das Leben des jungen Mannes versandet der musikalische Leitfaden im dunkeln. Råto Tschüpp dirigiert ein Kammerorchester.

In seinem 3. Streichquartett heißt das Vorbild Béla Bartók, das Ergebnis Epigonentum. Wenn das Opus auch gut und abwechslungsreich durchkonstruiert ist, so bleibt als Eindruck nur eine gemäßigte Moderne, die im Konventionellen hängen bleibt. Immerhin dominiert ein anerkannter musikalischer Schwung, der auch im 1. Streichquartett (in einem Satz) zu finden ist, wo er sich mit stimmungshaften Abschnitten die Waage hält. Beide Werke werden vom Drole-Quartett gespielt.

H. L.

# NOTIZEN

## Bühne

Das britische Königliche Ballett gastierte in der Sowjetunion mit Hans Werner Henzes „Undine“. Margot Fonteyn und Michael Somes tanzten die Hauptrollen.

Carl Orff hat seine Musik zu Shakespeares „Sommer-nachtsstraum“ für reduzierte Besetzung eingerichtet, und zwar zur Eröffnung des Kleinen Hauses der Württembergischen Staatstheater Stuttgart im September 1962.

An den Feiern zur 2000jährigen Stadtgeschichte von Mainz nimmt das Stadttheater mit einem festlichen Opernrepertoire teil, das über mehrere Spielzeiten disponiert wurde. Die modernen Werke sind „Mathis der Maler“ (Paul Hindemith), „La Buffonata“ (Wilhelm Killmayer), „Der Gefangene“ (Luigi Dallapiccola), „Dr. Johannes Faust“ (Hermann Reutter).

Das Landestheater Linz bereitet die österreichische Erstaufführung der „Griechischen Passion“ von Bohuslav Martinu vor.

Das abstrakte Ballett „Spirale in sieben Sätzen“ von Richard Adama mit der Musik von Peter Ronnefeld wird in Hannover uraufgeführt.

## Konzert

Hans Schmidt-Isserstedt gastierte mit dem Philadelphia Orchestra in New York. Die 2. Sinfonie von Hans Werner Henze stand im Mittelpunkt des Programms.

„Forma ferritonans“ von Karl-Birger Blomdahl wurde in Stockholm unter Sixten Ehrling uraufgeführt, der auch die deutsche Erstaufführung im Südwestfunk Baden-Baden dirigieren wird.

Das Münchner Kammerensemble spielte unter der Leitung von Hilmar Schatz die Uraufführung des „Doppelkonzerts für Bratsche, Oboe und Streicher 1961“ von Albrecht Gürsching. Die Solisten waren Günter Süßmayr und Leonhard Seifert.

In Ciudad Trujillo war Paul Hindemiths „Marsch über den alten Schweizerton“ zum ersten Male in der Dominikanischen Republik zu hören.

Das Berner Kammerorchester (Leitung: Hermann Müller) begann die neue Saison mit zwei Uraufführungen: Kantate für Baß und Kammerorchester von Hans Studer nach dem Gedicht „Die Weltordnung“ von Werner Bergengruen und „Rapsodia“ für Violoncello und Kammerorchester von Rolf Looser.

Die Uraufführung der „Drey Minnelieder“ von Franz Martin fand in einem Konzert der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde statt. Die Ausführenden waren die Sopranistin Irmgard Seefried, der das neue Werk gewidmet ist, und Erik Werba (Klavier).

Humphrey Searle dirigierte die deutsche Erstaufführung seiner dritten Sinfonie in Krefeld.

Die 12. Sinfonie von Dimitri Schostakowitsch, betitelt „1917“, wurde in Moskau uraufgeführt. Das Staatliche Symphonie-Orchester spielte unter Konstantin Iwanow.

Das Atom-Oratorium „Torquilla“ für vier Solisten, einen Erzähler, Chor und Orchester von Niels Viggo Bentzon war zuerst in Aarhus zu hören, zwei Tage später im dänischen Rundfunk. Der Text ist dem Roman „Das letzte Ufer“ von Nevil Shute entnommen, nach dem auch der gleichnamige Film gedreht wurde. Ort der Handlung ist die australische Küste, der letzte Punkt der Erde, der von der vernichtenden Radioaktivität der Atombomben verschont blieb.

Das Utica Symphony Orchestra (USA) kündigt drei Uraufführungen an: „Erie Waters“, symphonische Dichtung von Ernst Bacon, „Anahuac“ von Cesar Tordesillas und „Americana“ von Emanuel Vardi. Die neuen Werke werden von Jose Serebrier dirigiert.

Die Accademia Filharmonica Romana lud Pierre Boulez als Gastdirigenten ein. Sein Programm enthielt ein Konzert op. 24 und Fünf Stücke für Orchester op. 1 von Anton Webern, „Improvisations sur Mallarmé“ (Pierre Boulez), „Circles“ (Luciano Berio), Serenade op. 24 (Arnold Schönberg). Die Solisten waren Eva Maria Rogner, Cathy Berberian und Teodoro Rovetto.

In Malmö dirigierte der Dortmunder Generalmusikdirektor Rolf Agop die Uraufführung des „Konzerts für Streichorchester“ von Ingvar Wieselander.

Die amerikanische Erstaufführung von Winfried Zillig „Konzert für Orchester“ fand in Kansas City unter Hans Schwieger statt, die norwegische Erstaufführung in Bergen unter Heinz Freudenthal.

## PAISTE-Cymbals

Bewährte Namen in aller Welt

„PAISTE-Super“ Goldbronze

„STAMBUL“ · „STANDARD“

türk. und chin. Art

Verlangen Sie ausführliche Prospekte  
bei Ihrem Fachhändler oder direkt bei uns

M. M. PAISTE & SOHN KG · RENDSBURG

Postfach 349

Die erhöhten Druck- und Papierkosten zwingen uns ab 1. Januar 1962 folgende Preisänderungen vorzunehmen: 1 Jahresabonnement 18,— DM, 1 Halbjahresabonnement 9,25 DM, 1 Vierteljahresabonnement 4,80 DM, Einzelheft 1,80 DM zuzügl. Versandkosten.



**Pirastro**

SAITEN FÜR ALLE STREICHINSTRUMENTE



## Rundfunk

Die Jury im 10. Internationalen Musikwettbewerb der deutschen Rundfunkanstalten konnte den angemeldeten Pianisten, Geigern und Streichtrios keinen ersten Preis zuerkennen. Als bester Sänger wurde der Amerikaner George Fortune bewertet. Sieger unter den Oboisten war der Schweizer Heinz Holliger. Den ersten Preis in der Gruppe Klaviertrio erhielten die Österreicher Peter Guth, Heidi Litschauer und Rudolf Buchbinder.

Die Canadian Broadcasting Corporation kündigt die Erstaufführung der 3. Sinfonie von Hans Werner Henze unter der Leitung von Heinz Unger an.

Die Münchner Musica viva veranstaltet unter Mitwirkung von Chor und Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks sechs Abonnementskonzerte im Herkulesaal der Residenz: Mäddentotenlieder für Sopran und Kammerorchester (Bo Nilsson), Ha venido — Canciones para Silvia di Antonio Machado (Luigi Nono), 7. Symphonie für großes Orchester (Karl Amadeus Hartmann), II. Suite Symphonique, Agamemnon, L'homme et son désir und La Création du Monde (Darius Milhaud), Variationen über ein Thema von Purcell (Benjamin Britten), Icare (Igor Markevitch), Parade (Erik Satie), Psalmensymphonie, Renard und Petruschka (Igor Strawinsky), Chronochrome (Olivier Messiaen), Alleluja II (Luciano Berio), Music for Cleveland (Boris Blacher), Symphonie concertante (Karol Szymanowski), Episoden für Streicher und Schlagzeug (Kazimierz Serocki), Skythische Suite (Serge Prokofieff), II. Symphonie (Humphrey Searle), Medea (Ernst Krenek).

## Fernsehen

Die niederländische Stiftung Gaudeamus hat einen Wettbewerb für ein musikdramatisches Fernsehspiel ausgeschrieben, das die Rundfunkstation VARA während der Internationalen Musikwoche (10.–16. September 1962) senden wird. Einzelheiten durch das Sekretariat von Stichting Gaudeamus, Gerard Doulaan 21, Bilthoven (Holland).

Gottfried von Einem erhielt für seine Oper „Der Prozeß“ den Fernsehpreis der Stadt Pisa. Die Verleihung erfolgte im Zusammenhang mit dem Prix Italia, der Niccolò Castiglioni für die Funkoper „Alice im Wunderland“ zugesprochen wurde.

Das Deutsche Fernsehen zeigte einen Dokumentarfilm des Südwestfunks über die vierzigjährige Geschichte der Donaueschinger Musiktage unter dem Titel „Panorama der Neuen Musik“. Redaktion: Josef Häusler und Peter A. Horn.

## Kunst und Künstler

Karl-Birger Blomdahl arbeitet an einem abstrakten Ballett „Spiel für acht“.

Wilhelm Killmayer wurde als Ballett-Kapellmeister an die Bayerische Staatsoper in München engagiert.

Der Hansische Goethe-Preis ist Benjamin Britten im Zusammenhang mit der Hamburger Erstaufführung seiner Shakespeare-Oper „Ein Sommernachtstraum“ zugesprochen worden.

Heinrich Sutermeister hat eine neue Kantate „Das Hohelied“ auf einen Text von Christian Morgenstern für Soli, Chor und Orchester vollendet. Die Uraufführung findet am 30. Juni 1962 bei einer Tagung der Internationalen Musikischen Arbeitsgemeinschaft in Amriswil (Schweiz) statt.

Der österreichische Komponist Hanns Jelinek, einer der strengsten Verfechter der Zwölftonmusik, wurde am 5. Dezember 60 Jahre alt.

Die Accademia Filharmonica Romana hat Luigi Nono den Auftrag erteilt, ein Werk für Chor, ein bis zwei Soli, Instrumente und Tonbänder zu komponieren.

Aribert Reimann schreibt an einem Klavierkonzert, einem einsätzigen Werk mit zwölf Abschnitten.

„Saint Francis of Assisi“ heißt das neue Werk von Roy Harris für die amerikanische Sopranistin Roberta Peters.

Der in diesem Jahr zum ersten Male verliehene Beethovenpreis der Stadt Bonn fiel an Heimo Erbse für das Orchesterwerk „Pavimento“.

Die Harvard University in Cambridge (Massachusetts/USA) zeichnete den amerikanischen Komponisten Aaron Copland mit dem Ehrendoktor der Musik aus.

## Verschiedenes

Frau Helene Berg bittet alle Konzertpianisten, die in dem Alban-Berg-Buch von H. F. Redlich erschienenen Variationen für Klavier nicht öffentlich zu spielen. Berg habe dieses Jugendwerk zur Veröffentlichung nicht freigegeben, und es sei ausschließlich für Studienzwecke publiziert worden.

Vom 3. bis 5. November fanden die Stuttgarter Kirchenmusiktage 1961 statt, die auch der modernen Musik einen breiten Platz einräumten. Ein ganzer Abend war Johann Nepomuk David gewidmet. Zum Abschluß der Veranstaltung wurde das Oratorium „König David“ von Arthur Honegger aufgeführt.

Der Kranichsteiner Musikpreis 1961, der zum zehnten Male im Rahmen der Internationalen Ferienkurse für Neue Musik ausgeschrieben worden war, hatte ein mageres Ergebnis. Der erste Preis konnte keinem Bewerber zuerkannt werden. Der zweite Preis fiel an den amerikanischen Pianisten Howard Lebow. Der Schweizer Pianist Rudolf Steiner erhielt als Förderungspreis ein Stipendium für die Internationalen Ferienkurse 1962.

Vorlesungen über moderne Musik an deutschsprachigen Universitäten und sonstigen wissenschaftlichen Hochschulen der Bundesrepublik Deutschland, der Schweiz und Österreichs im Wintersemester 1961/62: Die Begründung der Neuen Musik in der Ästhetik Busonis (Kirchmeyer/Technische Hochschule Aachen), Schönbergs Vokalmusik (Stuckenschmidt/Technische Universität Berlin), Elektronische Komposition (Blacher/Technische Universität Berlin), Anton Webern (Eggebrecht/Freiburg), Igor Strawinsky (Kolneder/Gießen), Schönberg und Henze, Übungen (Hiekel/Göttingen), Besprechung ausgewählter Musikwerke des 20. Jahrhunderts (von Zingerle/Innsbruck), Impressionismus und Jugendstil in der europäischen Musik (Nestler/Technische Hochschule Karlsruhe), Béla Bartók (von Fischer/Zürich).

# Camerata

die neue Schallplattenreihe  
im Möseler Verlag mit erlesener Vokal-  
und Instrumentalmusik aus alter und  
neuer Zeit

MÖSELER VERLAG  
WOLFENBÜTTEL  
UND ZÜRICH

Aus unserer Produktion

## GLORIA IN EXCELSIS DEO

*Chorlieder zur Weihnacht*

Kommet, ihr Hirten (Träder); Ein Kind geboren (Gesius, Praetorius, Vulpus); Haben Engel wir vernommen (Träder); Es ist ein Ros entsprungen (Praetorius); Lieb Nachtigall, wach auf (Träder); Joseph, lieber Joseph mein (Walther) Niedersächs. Singkreis; Leitung: Willi Träder; CM 17001 EP 7,50 DM \*)

## JUBILATE DEO

Jubilate Deo omnis terra (Gabrieli); Jubilate Deo (Bouznag); Surgens Jesus (Lassus) Norddeutscher Singkreis; Leitung: Gottfried Wolters; CM 17004 EP 7,50 DM \*)

## CLAUDIO MONTEVERDI

*Lamento d'Arianna; Sestina* (Zwei 5stg. Madrigal-Zyklen aus dem 6. Buch der Madrigale) Norddeutscher Singkreis; Leitung: Gottfried Wolters; CM 25001 L 15,- DM \*\*)

## WIEDER EINMAL AUSGEFLOGEN

*Chorlieder von Knab, v. Knorr, Marx, Rein und Schwarz* Niedersächs. Singkreis; Leitung: Willi Träder; CM 17002 EP 7,50 DM \*)

## SING WE AND CHANT IT

*Englische Madrigale* von Morley, Dowland, Weelkes, Bennet und Pilkington Niedersächs. Singkreis; Leitung: Willi Träder; CM 17003 EP 7,50 DM \*)

## JOHANNES BRAHMS

*Von alten Liebesliedern; a cappella-Chormusik* Leipziger Universitätschor; Leitung: Friedrich Rabenschlag; CM 17005 EP 7,50 DM \*)

## FRANZÖSISCHE CHORMUSIK DES 16. JAHRHUNDERTS

von Costeley, Bonnet, Llanon und Passereau Ensemble vocal Paris; Ltg.: Philippe Caillard; CM 17006 EP 7,50 DM \*)

## CHORMUSIK AUS JUGOSLAWIEN

von Cossetto, Spoljar, Gotovac und Ferjancic Chor „Joza Vlahovic“ Zagreb; Leitung: Emil Cossetto; CM 17007 EP 7,50 DM \*)

## JUGOSLAWISCHE FOLKLORE

in Sätzen von Emil Cossetto Chor „Joza Vlahovic“ Zagreb; Leitung: Emil Cossetto; CM 17008 EP 7,50 DM \*)

## AMERICAN NEGRO SPIRITUALS

Elijah rock; I hear a voice; I've been 'buked; Set down servant; Soo = ah will be done European American Choir Paris; Leitung: Bob Oliveira; CM 17009 EP 7,50 DM \*)

## GO DOWN, MOSES

*Negro Spirituals*

Gow down, Moses; Ride on, King Jesus; Now let me fly; Sometimes I feel (arrang.: Bastida) Coro Easo San Sebastian Barcelona; Ltg.: José M. G. Bastida; CM 17010 EP 7,50 DM \*)

\*) 17 cm, 45 UpM

\*\*) 25 cm, 33 UpM

Wir senden Ihnen auf Wunsch gern das ausführliche Verzeichnis



## DANK AN EDWIN FISCHER

Der Wunsch nach einem Gedenkbuch für Edwin Fischer wurde von vielen Seiten laut. Hugo Haid, der 30 Jahre die Konzerte des Meisters in Nürnberg betreute, griff den Gedanken auf. Mit Hilfe von Fräulein Lina Gerlieb, von Freunden, Kollegen und Schülern trug er aus allen Lebensphasen Material zusammen.

Ein biographischer Aufsatz von Professor Dr. Löffler, Edwin Fischers Jugendfreund und Arzt, leitet das Buch ein und gibt einen kurzen Überblick über sein Leben. Beiträge von Enrico Mainardi, Wolfgang Schneiderhan, Elly Ney, Wilhelm Kempff, Badura-Skoda und anderen folgen. Die Rede von seinem Freund und Berater, Dr. Walter Strebi, bei der Trauerfeier in Luzern rundet das Lebensbild des Meisters ab.

Eine besondere Bereicherung hat die Sammlung durch das Stenogramm beim Meisterkurs in Potsdam 1936 erfahren, das im Auszug wiedergegeben ist. Wie keine Veröffentlichung von oder über Edwin Fischer zeigt es seine überragende Begabung als Pädagoge. Erklärungen zu einzelnen Werken der Klavierliteratur werden für Studierende und Musikliebhaber von größtem Wert sein.

Ein Abschnitt enthält das Verzeichnis aller erschienen Bücher, Kompositionen und Bearbeitungen, ein weiterer eine Zusammenstellung der Schallplatten. 34 Bilder aus allen Lebensabschnitten ergänzen das Buch aufs schönste.



164 Seiten Text, 32 Bildtafeln, Ganzleinen DM 12,50

F. A. BROCKHAUS, WIESBADEN

Volker Wangenheim brachte am 13. November 1961 das „Epitaph“ im ersten Sonderkonzert in Bonn zur Uraufführung und am Tage darauf zur Wiederholung. Am 15. November erlebte das Epitaph durch Hans Stadlmair mit dem Münchener Kammerorchester seine Münchener Erstaufführung. Die Presse schrieb dazu:

„Der junge Berliner hat Persönliches zu sagen — tiefernt zeigt sich Friedrich Voss, Jahrgang 1930, in seinem Epitaph für Streichorchester.“

Münchener Kulturberichte

... in diesem sehr ernsten, im Ausdruck introvertierten Werk.“

Münchener Merkur

„Friedrich Voss schlägt in seinem Epitaph für Streicher einen sympathisch ernsten, weil überzeugenden Ton an.“

Abendzeitung

# Friedrich Voss

---

## Epitaph für Streichorchester

---

### Breitkopf & Härtel Wiesbaden

# Neue Orchestermusik aus USA

**Leon KIRCHNER** (1919)

*Concerto*  
für Klavier und Orchester  
3'3'2'3 — 4'3'3'1 — P. S. — Str. 25'

**Ulysses KAY** (1917)

*Suite für Orchester*  
3'3'3'3 — 4'3'3'1 — P. S. — Klav. — Str. 17'

**Carlos SURINACH** (1915)

*Acrobats of God*  
Ballett für Kammerorchester  
1'1'1'1 — 1'1'1'1 — P. S. — Hfe.  
3 Mand. — Str. 23'  
*Concertino*  
für Klavier, Streicher und Pauken 17'

**Robert McBRIDE** (1911)

*Workout*  
für kleines Orchester  
1'1'1'1 — 1'0'0'0 — S. — Klav. — Str. 4'

**Alan HOVHANESS** (1911)

*Mysterious Mountain*  
*Symphony Nr. 2, op. 132*  
3'3'5'3 — 5'3'3'1 — P. — Hfe. — Cel. — Str. 17'

**Bernhard HEIDEN** (1910)

*Euphorion*  
*Szene für Orchester*  
3'2'2'2 — 4'3'3'1 — P. S. — Str. 11'  
*Symphony Nr. 2*  
für Orchester (1954)  
3'2'2'2 — 4'3'3'1 — P. S. (2 Spieler) — Str. 24'

**Elliott CARTER** (1908)

*Variations for Orchestra (1954/55)*  
2'2'2'2 — 4'2'3'1 — P. S. (2 Spieler) —  
Hfe. — Str. 23'

**Johan FRANCO** (1908)

*Concerto Lirico*  
für Violine und Kammerorchester  
1'1'2'1 — 1'1'0'0 — P. S. — Klav. — Str. 15'

**Colin McPHEE** (1901)

*Transitions*  
3'3'2'2 — 4'3'3'1 — 3 P. S. (2 Spieler) —  
Klav. — Str. 14'

**Alexander TSCHEREPNIN** (1899)

*La Femme et son Ombre*  
Ballett-Suite  
2'1'2'1 — 2'1'1'0 — S. — Hfe. — Str. 15'

**Walter PISTON** (1894)

*Concertino*  
für Klavier und Kammerorchester  
2'2'2'2 — 2'0'0'0 — Str. 14'  
*Concerto Nr. 2*  
für Violine und Orchester  
3'3'3'3 — 4'2'3'1 — P. S. — Hfe. — Str. 24'

**Wallingford RIEGGER** (1885)

*Music for Orchestra, op. 50*  
3'3'2'3 — 4'3'3'1 — P. S. — Str. 7'  
*Dichotomy*  
für Orchester, op. 12  
2'2'2'2 — 4'4'3'0 — 4 P. S. — Klav. — Str. 12'

Ansichtspartituren stehen zur Verfügung

ASSOCIATED MUSIC PUBLISHERS, INC., NEW YORK

Deutsche Vertretung:

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ



**Das Sinfonieorchester  
des  
HESSISCHEN RUNDFUNKS**

— Chefdirigent Dean Dixon —

sucht sofort, spätestens zum 1. Sept. 1962

*einen Bratschisten*

und

*einen Cellisten*

Die Anstellung erfolgt nach dem Tarifvertrag des Hessischen Rundfunks. — Probespiel nach Einladung; erfolgreiche Teilnahme am Probespiel verpflichtet bei Wahl zur Annahme der Stelle.

Qualifizierte Bewerber wollen ihre Angebote mit den üblichen Unterlagen an die *Personaldirektion des Hessischen Rundfunks, Frankfurt/Main*, Postfach 3294, richten.

**NORDDEUTSCHER RUNDFUNK**

Für das Sinfonie-Orchester  
*künstlerischer Leiter*  
*Dr. Hans Schmidt-Isserstedt*

suchen wir zum 1. September 1962  
*einen stellvertr. Solobratscher*

und zum 1. September 1963  
*einen I. Schlagzeuger*  
und  
*stellvertr. Pauker*

Für das Orchester des Funkhauses  
Hannover

*künstlerischer Leiter Willy Steiner*

suchen wir zum nächstmöglichen Zeitpunkt  
*einen Tutti-Cellisten*

Bewerber, die den besonderen Ansprüchen unserer Orchester zu entsprechen glauben, richten ihre Bewerbungen an die Personalabteilung des

**NORDDEUTSCHEN RUNDFUNKS**

Hamburg 13,  
Rothenbaumchaussee 132/134

*Erfahrener Opernkapellmeister*

mit akad. Bildung — langjähriger musik. Oberleiter —  
*sucht geeigneten Wirkungskreis*  
an Konservat., Musikhochsch. oder ähnlichen Instituten.  
DIRIGIERTE REPERTOIRE: die gesamte Opern- und  
Konzertliteratur und alle bedeutsamen Chorwerke.  
Angebote unter M 120 an den Verlag erbeten.

**Hochschulinstitut für Musik Trossingen**

Leitung: Prof. Guido Waldmann  
lehrt alle Fachgebiete der Musik, mit besonderer  
Berücksichtigung des zeitgenössischen Schaffens;  
gliedert sich in folgende Abteilungen:  
Privatmusikerziehung, Schulmusik (Volks- und Mittelschule), Jugend- und Volksmusik, Rhythmik, Kirchenmusik, Chorleiter, Studio für Neue Musik, Bläuerschule.  
Vorbereitung zum Casals-Kurs in Zermatt.

**FOLKWANGSCHULE DER STADT ESSEN - Musik - Theater - Tanz**

Auskunft und Anmeldung: Verwaltung, Essen-Werden, Abteil — Tel. 49 24 51 / 53 — gegr. 1927

Direktor: GMD Professor Heinz Dressel — Ausbildung bis zur Konzert-, Bühnen- bzw. Orchesterreife

**Abteilung Musik**

Leitung: Prof. Dressel

**Instrumentalklassen u. Seminare**

Klavier: Kraus, Stieglitz, Zucca-  
Sehlbach, Hüppe, Janning · Violine:  
Krotzinger, Prof. Peter, G. Peter,  
Haass · Cello: Störck · Cembalo:  
Salling · Komposition: Sehlbach,  
Reda, D. Schubert · Dirigenten und  
Chorleiter: Prof. Dressel, Linke ·  
Allg. Erziehungslehre: Spreen · Musikwissenschaft / Studio für Neue  
Musik: Dr. Onkelbach

**Seminar für Privatmusiklehrer**  
Stieglitz

**Seminar für rhythm. Erziehung**  
Conrad, Pietzsch-Amos

**Katholische Kirchenmusik**  
Prof. Kaller, Dr. Aengenvoort  
H. Schubert

**Evangelische Kirchenmusik**

KMD Reda, Dr. Reindell, Schneider

**Orchesterschule**

Dozenten: Kammermusiker Kratsch,  
Schlee, Langen, Fritsche, Erdmann,  
Knust, Metag, Medtchenberg, Jansen,  
Kritschker, Kolf, Wecking, Mareck,  
Lenz, Mühlenbeck, Prohaska (siehe  
Instrumentalklassen)

**Abteilung Theater**

**Oper**

Leitung: Prof. Dressel  
Szen. Leitung: Roth  
Gesang: Wesselmann, Kaiser-Breme ·  
Einstudierung: Knauer, GMD Winkler ·  
Szenischer Unterricht: Roth,  
Krey, Titt

**Opernchorschule**  
Knauer

**Schauspiel**

Leitung: Kraut

Dozenten: Clausen, Forbach, Gröndahl, Krey, Leymann, Wallrath, Traendkner-Cartellieri, Grasses, Mandelartz · Angeschlossen Seminar für Vortragskunst, Sprecherziehung und Sprechkunde / Theaterstudio

**Abteilung Tanz**

Leitung: Jooss

Dozenten: Woolliams, Züllig, Markard-Jooss, Pohl, Reber, Baddeley, Knust, Heubach, Fürstenau, Vera Volkova a. G. (mit freundlicher Genehmigung des Königlich Dänischen Theaters Kopenhagen) · Bühnentanzklassen, Seminar für Tanzpädagogik, theoretisch/praktische Ausbildung in Tanzschrift (Kinetographie Laban)



## NEUE MUSIK IN NOTEN UND BÜCHERN

Jürg Baur

### Incontri (Begegnungen)

Drei Stücke für Altblockflöte (Querflöte) und Klavier  
EB 6328 a (b) DM 6,50

BREITKOPF & HÄRTEL · WIESBADEN

KONRAD LECHNER

### GEISTLICHES KONZERT

für Tenor, gemischten Chor, Violoncello und Orgel  
Partitur CL 5879 DM 8,- / Chorphartitur DM -,60

C. F. Peters / Henry Litolf's Verlag · Frankfurt

„Klebes Triumph in Berlin“  
(Ruhr-Nachrichten, Essen)

### ALKMENE

jetzt auch in Essen

Premiere 11. November 1961

und

### DIE TÖDLICHEN WÜNSCHE

in Münster

Premiere Mai 1962

BOTE & BOCK · Berlin · Wiesbaden

## Robert-Schumann-Konservatorium der Stadt Düsseldorf

Direktor: Prof. Dr. Joseph Neyses

### AUSBILDUNGSKLASSEN FÜR ALLE INSTRUMENTE, GESANG, DIRIGIEREN UND KOMPOSITION

Prof. Franziska Martienßen-Lohmann (Meisterklasse  
Gesang), Kurt Schäffer (Meisterklasse Violine),  
Franz Beyer (Meisterklasse Viola), Kurt Herzbruch  
(Meisterklasse Violoncello), Max Martin Stein  
(Meisterklasse Klavier), Jürg Baur (Kompositions-  
klasse)

### OPERNSCHULE

Darstellungsunterricht: Otto Herbst (Deutsche Oper  
am Rhein), musikalische Leitung: Walter B. Tuebben

### ORCHESTERSCHULE

Dozenten für Blasinstrumente und Schlagzeug:  
Mitglieder des Düsseldorfer Symphonieorchesters  
und des Westdeutschen Rundfunks Köln

### SEMINAR FÜR PRIVATMUSIKLEHRER

mit besonderer Berücksichtigung der Arbeit  
an Jugend- und Volksmusikschulen

### SEMINAR FÜR KATHOLISCHE KIRCHENMUSIK

Ausbildung zum Organisten, Chorleiter und Kantor  
(A- und B-Prüfung)

### ABTEILUNG FÜR TONINGENIEURE

Ausbildung für Rundfunk, Fernsehen, Film u. Bühne,  
Tonstudios und die elektroakustische Industrie  
Studiopraxis: Dr. Ludwig Heck (Südwestfunk Baden-  
Baden)

Auskunft, Prospekt und Anmeldung  
Sekretariat des Robert-Schumann-Konservatoriums  
Düsseldorf, Fischerstraße 110/1, Ruf 44 63 32

## »Ein Schmuckstück für unsere Wohnung«



### MUSICA-KALENDER 1962

Ein Jahrweiser für Musikfreunde. Mit 27, zum  
Teil farbigen Kunst- und Offsetdrucken, her-  
ausgegeben v. W. Brenneke. Neues Format  
28 x 25 cm quer. DM 6,80

Durch das neue, große und repräsentative  
Format bringt der Musica-Kalender seine be-  
kannten Vorzüge: seltene und ausgesucht  
schöne Musikbilder in hervorragenden, dem  
Original gemäßen Wiedergaben, zu gesteig-  
ter Geltung. Auch der neue Jahrgang bie-  
tet wieder einen interessanten Querschnitt  
durch das Musikbild vieler Zeiten und Völ-  
ker. Man findet neben eindrucksvollen Pla-  
stiken und Malereien aus der alten Kunst  
bedeutende Schöpfungen der jüngeren und  
jüngsten Zeit, von Barlach, Dufy, Degas,  
Pétrouti und anderen. Noch mehr als die  
bisherigen Jahrgänge ist MUSICA 1962 ein  
Wandschmuck für den erlesenen Geschmack.

### Aus den Besprechungen der Ausgabe 1961:

„Ich weiß nicht, zum wievielten Male der  
Musica-Kalender nun wieder erschienen ist.  
Ich kann nur immer wieder feststellen, daß  
es ein ausnehmend schöner und zugleich  
unterhaltender und bildender Kalender ist.  
Bildend hinsichtlich eines erweiterten Ver-  
ständnisses sowohl für künstlerische und  
kunstgeschichtliche Dinge wie auch hinsicht-  
lich der Musik- und der allgemeinen Kultur-  
geschichte...“

### Gottesdienst und Kirchenmusik

„Eine ganze Anzahl von Musikkalendern sind  
in den letzten zehn Jahren jeweils um Weih-  
nachten angeboten – und gegangen, ver-  
gessen... Nur der ‚Jahrweiser für Musik-  
freunde MUSICA‘ behauptet hartnäckig  
seine dominierende Stellung auf diesem Ge-  
biet – mit Recht...“

### Der Kirchenmusiker

„Ein Kalender, der in jedem Haus ein wirk-  
liches Schmuckstück an der Wand ist, wie alle  
diejenigen wissen, die ihn seit Jahren bei  
sich hängen haben und ihn nicht entbehren  
möchten.“

Pro Musica

„Ganz besonders schön und wertvoll ist die-  
mal der beliebte ‚Musica‘-Kalender des  
Bärenreiter-Verlages ausgefallen. Für den-  
jenigen, der Abbildungen von Musikinstru-  
menten im Wandel der Zeiten sammelt, ist  
dieser Kalender eine Fundgrube!“

### Kontakte

**BÄRENREITER-VERLAG**  
**KASSEL UND BASEL**



# IGOR STRAWINSKY'S BALLETT

IM VERLAG BOOSEY & HAWKES

## AGON, Ballett für 12 Tänzer.

|                   |          |
|-------------------|----------|
| Klavierauszug     | DM 13,50 |
| *HPS Nr. 701      | DM 11,20 |
| Dirigier-Partitur | DM 35,-  |

## APOLLON MUSAGÈTE, Ballett in zwei Bildern.

|                   |         |
|-------------------|---------|
| Klavierauszug     | DM 9,50 |
| *HPS Nr. 611      | DM 6,-  |
| Dirigier-Partitur | DM 20,- |

## LE CHANT DU ROSSIGNOL, Symphonisches Gedicht in drei Teilen.

|                   |         |
|-------------------|---------|
| Klavierauszug     | DM 7,80 |
| *HPS Nr. 633      | DM 9,40 |
| Dirigier-Partitur | DM 25,- |

## DER KUSS DER FEE, Allegorisches Ballett in vier Bildern.

|                   |          |
|-------------------|----------|
| Klavierauszug     | DM 13,50 |
| *HPS Nr. 679      | DM 13,20 |
| Dirigier-Partitur | DM 50,-  |

## ORPHEUS, Ballett in drei Bildern.

|                   |         |
|-------------------|---------|
| Klavierauszug     | DM 9,50 |
| *HPS Nr. 640      | DM 9,40 |
| Dirigier-Partitur | DM 25,- |

## PÉTROUCHKA, Burleske Szenen in vier Bildern.

|                   |          |
|-------------------|----------|
| Klavierauszug     | DM 22,50 |
| *HPS Nr. 639      | DM 15,80 |
| Dirigier-Partitur | DM 40,-  |

## PULCINELLA, Ballett mit Gesang in einem Akt.

|                           |         |
|---------------------------|---------|
| Klavierauszug             | DM 20,- |
| *HPS Nr. 632 (Suite)      | DM 9,40 |
| Dirigier-Partitur (Suite) | DM 25,- |

## LE SACRE DU PRINTEMPS, Bilder aus dem heidnischen Rußland in zwei Teilen.

|                   |          |
|-------------------|----------|
| Klavierauszug     | DM 22,50 |
| *HPS Nr. 638      | DM 13,20 |
| Dirigier-Partitur | DM 40,-  |

---

ORCHESTERMATERIAL ZU AUFFÜHRUNGSZWECKEN  
LEIHWEISE LIEFERBAR

\*Taschen-Partituren



*Wichtige Neuerscheinung*

# Moderne Orchester-Studien für Violine

Herausgegeben von LUDWIG BUS

Edition Schott 5053 · Band I · 48 Seiten · DM 8,—

Text deutsch, französisch, englisch

Die Entwicklung der Musik seit der Jahrhundertwende stellt den Orchestermusiker vor immer neue und schwierigere Aufgaben. Die vorliegenden Spezialstudien, geschickt ausgewählt aus den heute am meisten gespielten Werken zeitgenössischer Musik, machen den Geiger auf engem Raum mit sämtlichen neuartigen, stilistischen wie spieltechnischen Problemen vertraut.

Als Sonderkonzertmeister des Südwestfunk-Orchesters Baden-Baden ist Ludwig Bus wie kein anderer mit den musikalischen und spieltechnischen Problemen der zeitgenössischen Orchesterliteratur vertraut, als Professor an der Staatlichen Hochschule für Musik in Saarbrücken weiß er darüber hinaus die Materie systematisch darzustellen und dem Studierenden den rechten Weg zu ihrer Bewältigung zu weisen.

**I N H A L T :** Britten: Gloriana; Variationen · Debussy: Iberia; La Mer · Egk: Allegria; Französische Suite nach Rameau; Orchester-Sonate · Hindemith: Konzert für Orchester; Konzertmusik für Streichorchester und Blechbläser · Honegger: Symphonie Liturgique; Symphonie Nr. 5 · Liebermann: Furioso · G. F. Malipiero: Sesta Sinfonia · Petrassi: Partita · Ravel: Daphnis et Chloé; La Valse · Reutter: Lyrisches Konzert · Stephan: Musik für Orchester; Musik für 7 Saiteninstrumente · Strawinsky: Feuervogel, Ballettsuite; Le sacre du printemps; Petrouchka

Band II und III (progressiv nach Schwierigkeit geordnet bis zur Avantgarde in Vorbereitung)

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ